

**DAS DEUTSCHSPRACHIGE THEATER IN NEW YORK
UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
DES IRVING PLACE THEATERS (1888—1917)**

Felicitas Winckelmann

München 1981

DAS DEUTSCHSPRACHIGE THEATER IN NEW YORK
UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
DES IRVING PLACE THEATERS (1888-1917)

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-
Universität zu München

vorgelegt von

F e l i c i t a s W i n c k e l m a n n

aus München

München 1981

Referent: Prof. Dr. K. Lazarowicz

Korreferent: Prof. Dr. F. G. Friedmann

Tag der mündlichen Prüfung: 27.7.1981

Meinen lieben Eltern

Elfriede Winckelmann und Paul Winckelmann (+ 1978)





Vorbemerkung

Diese Arbeit entstand unter der wissenschaftlichen Anleitung von Professor Dr. Klaus Lazarowicz. Ihm gebührt für das mir gewährte Vertrauen mein besonderer Dank.

Herzlich danke ich außerdem denjenigen, die mir in zahlreichen Gesprächen wertvolle Anregungen für meine Arbeit gegeben haben - vor allem Wolf D. von Barloewen, ferner Dr. Rudolf Heilbrunn sowie meinem Bruder Matthias Winckelmann.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548325_0053

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	I
I Die deutschen Bühnen New Yorks vor 1879 und ihre sozialhistorischen Grundlagen	1
1. Allgemeine Fragen	1
2. Die Amateurbühnen (1840-50)	3
3. Die ersten professionellen Bühnen (1850-54)	4
4. Die Ära Hoym und das Stadttheater (1854-67)	12
5. Das Ende des Stadttheaters (1867-72)	23
6. Das Germaniatheater bis zur Gründung des Thalia Theaters (1872-79)	26
II Das Thalia Theater (1879-88)	30
1. Das Publikum	30
2. Der Spielplan: Die vermittelnde Funktion des Thalia Theaters	36
a) Das Musiktheater	36
b) Die Sprechbühne	44
3. "Combination Companies"	56
III Das Irving Place Theater (1888-1917)	61
1. Unter der Direktion Amberg (1888-93)	61
a) Das Publikum	61
b) Die theaterhistorische Bedeutung des frühen Irving Place Theaters auf dem Gebiet der Sprechbühne	65
c) Der Provinzialismus	73
2. Unter der Direktion Conried (1893-1907)	76
a) Das Publikum	76
b) Der Spielplan: Erneute Aufnahme der vermittelnden Funktion auf der Sprechbühne	79

c) Conrieds Ensembletheater	91
d) Hausexterne Aktivitäten	102
3. Unter wechselnder Direktion (1907-17)	105
a) Publikumsschwund	105
b) Der Spielplan: Die Reduktion der vermittelnden Tätigkeit im Bereich der Sprechbühne	107
Anhang	115
Literaturverzeichnis	149

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit ist ein Beitrag zur Geschichte des amerikanischen Theaters – und gleichzeitig auch des deutschen.

Über sechzig Jahre, von 1854–1917, standen in den USA den englischsprachigen Bühnen, die quantitativ natürlich überwogen, die deutschsprachigen Theater gegenüber.

Die führenden Bühnen beider Sprachgruppen befanden sich in New York¹⁾. Die Untersuchung beschränkt sich im großen und ganzen auf die wichtigsten deutschen Bühnen dieses kulturellen Mittelpunkts von Nordamerika. Sie bildeten gewissermaßen die Schaltstelle zwischen dem damaligen kontinentaleuropäischen Musik- und Bühnenschaffen und dem anglo-amerikanischen Theater.

Die Forschung hat die Rolle der deutschsprachigen Bühnen New Yorks im amerikanischen Theatergeschehen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bisher noch nicht unter sozialhistorischen Aspekten gewürdigt.

Verschiedene Autoren haben sich zwar mit dieser Frage beschäf-

1) Außer den Bühnen dieser beiden Sprachgruppen gab es hier noch die der jiddischen Sprachgruppe, die sich um 1890 konstituierten. Sie werden in unserer Arbeit berücksichtigt, können aber nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein.

Ständige Bühnen anderer Sprachgruppen haben im vorgegebenen Zeitraum in New York nicht bestanden; nur gelegentlich wurden (meist) an Broadwaytheatern Stücke vorwiegend in französischer, italienischer und russischer Sprache aufgeführt. Zur Situation nicht-englischsprachiger Bühnen außerhalb New Yorks vgl. D. Wilmeths Bibliographie, *The American Stage to World War I*, Detroit 1978, *Foreign Language Theatre in America*, 191–96.

tigt (besonders F. Leuchs¹⁾, T. Brown²⁾, G. Odell³⁾, E. Zeydel⁴⁾, M. Moses⁵⁾ und N. Hapgood⁶⁾), der nicht unerhebliche Einfluß, den das deutsche Theater in New York mehr als ein halbes Jahrhundert ausgeübt hat, wurde freilich noch kaum beschrieben. Die Belege reichen aber aus, um diesen Einfluß auf zwei Gebieten nachzuweisen:

1. Auf dem Sektor des Musiktheaters.

Die vermittelnde Funktion der deutschen Bühne zeigte sich vor allem bei der Operette. Aus der Operette und einigen anderen Elementen wie z.B. der Extravaganza, der Burleske und der Revue entwickelte sich das amerikanische Musical.

2. Auf dem Sektor der Sprechbühne:

- a) Das "bürgerliche Lachtheater"⁷⁾ in den USA wurde im 19. Jahrhundert durch die Übernahme vieler kontinentaleuropäischer Stücke bereichert; die Vermittlung geschah ganz überwiegend durch die deutschsprachigen Theater New Yorks
- b) Die moderne (häufig sozialkritische) Dramatik Kontinentaleuropas wurde dem New Yorker Publikum hauptsächlich

-
- 1) F. Leuchs, The Early German Theatre in New York, 1840-1872, New York 1928, Nachdr. 1966.
 - 2) T. Brown, A History of the New York Stage, 1732-1901, 3 Bde. New York 1903, Nachdr. 1964.
 - 3) G. Odell, Annals of the New York Stage, 15 Bde., New York 1927-49.
 - 4) E. Zeydel, The German Theater in New York City, with Special Consideration of the Years 1878-1914, in: Jahrbuch der Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois, Bd. 15, 1915.
 - 5) M. Moses, The Life of Heinrich Conried, New York 1916, Nachdr. 1977.
 - 6) N. Hapgood, The Stage in America, 1897-1900, New York 1901.
 - 7) V. Klotz, Bürgerliches Lachtheater, München 1980.

durch das deutschsprachige Irving Place Theater vorge stellt. Die meisten dieser Stücke wurden ins Englische übersetzt und am Broadway nachgespielt.

Wie beim Musiktheater ist auch hier die Anregung nicht zu übersehen, die von solchen Stücken auf eine neue Generation englischsprachiger Dramatiker in den USA ausging.

Die anglo-amerikanischen wie die deutschsprachigen Theater New Yorks hielten enge Verbindung mit der europäischen Heimat ihrer Sprachgruppen und dem dortigen Theatergeschehen. Diese Verbindungen rissen nie ab. So sind auf der amerikanischen Bühne zwei Einflußströme zu verzeichnen: der eine, sehr mächtige aus England; der andere aus Mitteleuropa. Die Mischung dieser beiden Einflußströme führte zu der für die USA eigentümlichen Synthese, die sich am deutlichsten im New Yorker Theaterleben widerspiegelt.

Zur Quellenlage ist eine Vorbemerkung angebracht. Recherchen vor allem in New York, und hier besonders in der Theatre Collection der New York Public Library im Performing Arts Research Center at Lincoln Center, ergaben, daß nur in seltenen Fällen Spielpläne, Programmzettel oder Ensemblelisten erhalten sind¹⁾. Besser steht es mit Presseberichten, auf die wir uns häufig stützen müssen. Dabei darf schon hier darauf verwiesen werden, daß die wichtigen englischsprachigen Zeitungen New Yorks die Aufführungen an den deutschen Bühnen der Stadt kritisch begleiteten. Anhand solcher Kritiken können wir uns über den Erfolg oder Mißerfolg einer Inszenierung informieren. Mangels weiterer Unterlagen (z.B. von Regiebüchern) ist über die Inszenierung

1) was aufgefunden werden konnte, ist im Anhang wiedergegeben. Es beleuchtet wenigstens für einige Spielzeiten die Reichhaltigkeit des Repertoires am Irving Place Theater, der damals größten deutschen Bühne New Yorks.

selbst kaum etwas zu sagen. Von der "Rekonstruktion" irgendeiner Aufführung kann keine Rede sein.

Kann eine theaterhistorische Arbeit wie diese auch nur wenig über eine solche 'vitale Frage' der Bühne aussagen, so ist sie imstande, einiges über das Umfeld des Theaters in Erfahrung zu bringen. Zu diesem Umfeld gehört in erster Linie das Publikum. Ihm ist ein nicht geringer Teil der Arbeit gewidmet; soweit erforderlich (und vorhanden) werden sozialstatistische Daten und Einwanderungsstatistiken zur Publikumsanalyse herangezogen.

Wo dies irgend möglich ist, wird auch ein Blick auf die finanzielle Situation der Bühnen geworfen. Eine genaue Aufschlüsselung der Einnahmen und Ausgaben einzelner Jahre ist allerdings nicht erhalten. Wir wissen nicht einmal, ob die deutschsprachigen Theater New Yorks den Großteil ihrer Budgets aus ihren Eintrittsgeldern bestritten oder ob dafür Mäzene in Anspruch genommen werden mußten. Anhand der spärlichen Belege wirtschaftlichen Charakters wird bei der Besprechung der verschiedenen Theater auf solche Fragen eingegangen.

1. DIE DEUTSCHEN BÜHNEN NEW YORKS VOR 1879 UND IHRE SOZIALHISTORISCHEN GRUNDLAGEN

1. Allgemeine Fragen

Für die Entwicklung des deutschsprachigen Berufstheaters in den USA gelten drei Voraussetzungen:

1. Die Existenz eines deutschsprachigen Publikums, d.h. einer ausreichenden Zahl von Immigranten.
2. Das Vorhandensein von Mäzenen, die eventuelle Defizite der Bühnen ausgleichen.
3. Die Beziehungen zum anglo-amerikanischen Theaterleben New Yorks.

Die Wandlungen, denen das deutschsprachige Theater in Amerika im Lauf seines Bestehens unterlag, können nicht verstanden werden ohne den Bezug zu den sozialen und historischen Veränderungen der deutschen Immigration.

Die USA waren im 19. Jahrhundert das Hauptimmigrationsland für deutschsprachige Auswanderer. Die ersten größeren Immigrantenströme trafen zwischen 1836 (20.707)¹⁾ und 1840 (29.704)²⁾ in den USA ein. Im letzteren Jahr betrug die deutsche Bevölkerung New Yorks ca. 30.000³⁾, das entsprach einem Zehntel der Gesamtbevölkerung der Stadt⁴⁾.

Ein geringer Teil der deutschen Einwanderer waren Intellek-

1) U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1970, Part 1, Series C 88-114, 57, Washington 1975.

2) a.a.O.

3) New Yorker Staatszeitung vom 26.1.1842, zit. in F. Leuchs, The Early German Theatre in New York, 1840-1872, New York 1928, Nachdr. 1966, 40.

4) Die Gesamtbevölkerung New Yorks betrug um 1840 312.710 Einwohner, vgl. H. Furer, NEW YORK, 1524-1970, New York 1974, 27.

tuelle, u.a. politische Flüchtlinge (die sog. "Dreißiger")¹⁾. Ohne Zweifel regte diese zahlenmäßig kleine Gruppe das kulturelle Leben der deutschsprachigen Gemeinde in den USA an: Die ersten anspruchsvollen deutschen Zeitungen²⁾, ferner deutsche Privatschulen³⁾, neue Kirchen⁴⁾, Gesang- und Musikvereine⁵⁾ wurden gegründet; schließlich entstanden einige Amateur Bühnen⁶⁾. Bereits damals übertraf die kulturelle Aktivität der

-
- 1) stellvertretend: Gustav Körner, Karl Seidensticker, Friedrich Münch, Carl Follen, Georg Bunsen, Franz Lieber, vgl. C. Wittke, *Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America*, Philadelphia 1952, Kap. 2, *The German Element before 1848*.
 - 2) z.B. die New Yorker Staatszeitung und die Philadelphische Alte und Neue Welt 1834, oder das Cincinnati Volksblatt und der New Yorker Herold 1836. Zur Entstehung der deutschsprachigen Presse in Amerika überhaupt, die sich erstmals 1732 konstituierte (Philadelphische Zeitung), vgl. C. Wittke, *The German-Language Press in America*, Louisville, Ky., 1957.
 - 3) z.B. in Baltimore 1836, in Cincinnati 1839, in Milwaukee 1844, in New York 1846. Bis dahin gab es in Amerika unter den deutschen Schulen fast ausschließlich kirchliche Gemeinschaften, die, da in USA Kirchen keine staatlichen Subventionsempfänger waren, in gewissem Sinne natürlich auch als Privatschulen anzusehen sind. Vgl. A. Faust, *Das Deutschtum in den Vereinigten Staaten in seiner Bedeutung für die amerikanische Kultur*, Leipzig 1912 (dt. Übers.); L. Viereck, *Zwei Jahrhunderte Deutschen Unterrichts in den Vereinigten Staaten*, Braunschweig 1903.
 - 4) z.B. Einweihung der ersten deutschen katholischen Kirche in New York 1836, der ersten deutschen Kirche in Louisville 1838. Vgl. O. Lohr, *Das New Yorker Deutschtum der Vergangenheit*, in: *Das deutsche Element der Stadt New York* (O. Spengler, Hrsg.), New York 1913; C. Wittke, *Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America*, Kap. 2. Über das Kirchenwesen der Deutschen in Amerika im 18. Jahrhundert, vor allem in Boston und Philadelphia, vgl. A. Faust, a.a.O.
 - 5) sowie zahlreiche andere Vereine (Lese-, Schützen-, soziale Vereine u.a.m.) Ende der 30er/Anfang der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts (vorwiegend in Philadelphia, New York, St. Louis, Milwaukee). Vgl. O. Lohr, a.a.O.; C. Wittke, a.a.O. Über das beginnende Vereinsleben der Deutschen in Amerika im 18. Jahrhundert vgl. A. Faust, a.a.O.
 - 6) z.B. der Deutsche Amateurtheaterverein Philadelphia 1837, der Deutsche dramatische Verein in New York 1840, der Milwaukee Theaterverein 1844. Vgl. F. Leuchs, a.a.O.; C. Wittke, a.a.O.

New Yorker Deutschen die aller anderen nicht-englischsprachigen Einwanderer (der Begriff "Deutsche" umfaßt in diesem Zusammenhang die Angehörigen aller deutschen Staaten sowie Österreich-Ungarns; ferner sind in allen Fällen die deutschsprachigen Juden mit eingeschlossen).

2. Die Amateur Bühnen (1840-50)

Über die Amateur Bühnen ist sehr wenig bekannt. Die erste Aufführung in deutscher Sprache fand 1840¹⁾ statt. Für den Zeitraum von 1840-48 sind für alle Bühnen zusammen sporadische Aufführungen von 88 Stücken belegt²⁾. Unter den Autoren führt v. Kotzebue³⁾ (mit 25 Stücken), nach der Häufigkeit folgen Körner, Wolff, Angely, Raupach, Nestroy⁴⁾. Eine Beziehung zum anglo-amerikanischen Theater scheint noch nicht zu bestehen.

1) am 6.1.1840 in New York (vom Deutschen dramatischen Verein New Yorks), vgl. F. Leuchs, a.a.O., 20.

2) F. Leuchs, a.a.O., Appendix II, 229.

3) Bereits ab 1798 war v. Kotzebue einer der beliebtesten Autoren auf der englischsprachigen Bühne New Yorks (neben Shakespeare, Dryden, Farquhar, Congreve, Goldsmith, Cumberland, Sheridan). In den folgenden fünf Jahren standen 20 seiner Stücke auf dem Spielplan des Park Theatre, 13 davon in der Übersetzung von William Dunlap, dem Leiter des Theaters (vgl. O. Coad, William Dunlap: A Study of his Life and Works and of his Place in Contemporary Culture, New York 1962). Vor allem mit dem 'domestic drama' "The Stranger", der englischen Version von "Menschenhass und Reue", konnte v. Kotzebue seinen Erfolg, den er in etwa zur gleichen Zeit auf den europäischen Bühnen zu verzeichnen hatte, in Amerika fortsetzen. Zur Rezeption des Stückes in New York vgl. O. Coad, a.a.O., 212 f.; ähnlich auch W. Dunlap, der sich Coads triumphierenden Worten anschließt (W. Dunlap, History of the American Theatre, New York 1963 (1832), 81 f.). Weitere deutsche Autoren auf der englischsprachigen Bühne New Yorks um die Jahrhundertwende waren Schiller, Zschokke, Iffland, Goethe, Babo. Vgl. L. Baker, The German Drama in English on the New York Stage up to 1830, in: Americana Germanica, No. 31, Philadelphia 1917.

4) F. Leuchs, a.a.O., Appendix II, 229. Zu den einzelnen Aufführungen vgl. weiter F. Leuchs, a.a.O., Kap. 2, B, C, D, E und F.

Die deutschsprachigen Amateurbühnen arbeiteten überwiegend mit Laienschauspielern¹⁾; die Stücke wurden in Turnhallen, Restaurants oder in kleineren für die jeweiligen Vorstellungen gemieteten englischsprachigen Theatern aufgeführt²⁾.

Eine wirtschaftliche Stützung der Bühnen war wohl noch nicht erforderlich, so daß die Frage der Geldgeber nicht behandelt zu werden braucht³⁾.

3. Die ersten professionellen Bühnen (1850-54)

Kurz vor der Jahrhundertmitte begannen die Einwandererzahlen zu steigen. 1846 immigrierten 57.561⁴⁾, 1850 schon 78.896⁵⁾ Deutschsprachige in die USA. Im gleichen Jahr war die deutsche

1) Ob einige der 'Schauspieler', die den Amateurtheatervereinen beitraten, vor ihrer Immigration Berufsschauspieler waren, läßt sich nicht mehr feststellen. Es gibt keinerlei Hinweis, daß die sog. Schauspieler vom Amateurtheater bezahlt wurden, daher möchte ich am Ausdruck 'Amateurschauspieler' festhalten. F. Leuchs hingegen spricht sowohl von 'amateurs' wie auch von 'talented actors', a.a.O., 18 und 22.

2) F. Leuchs, a.a.O., Appendix I, 223 f.

3) Durch Einführung eines Abonnements schienen die Kosten weitgehend gedeckt gewesen zu sein, vgl. F. Leuchs, a.a.O., 23. Die mit den Aufführungen gekoppelten Tanzveranstaltungen, die den Abschluß des Abends bildeten, brachten wohl auch einiges Geld in die Kasse, vgl. dazu C. Wittke, Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America, Kap. 19, The German Social Pattern. Die Rolle des Theaters als eines gesellschaftlichen Mittelpunkts der New Yorker deutschsprachigen Gemeinde geht im Grunde auf die Anfänge der "nationalen" Bühne (d.h. der Volksgruppenbühnen) in New York zurück. Man darf anhand der Spielpläne bestimmter Broadwaybühnen die Vermutung äußern, daß einige anglo-amerikanische Theater in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts eine ähnliche Funktion für die anwachsende irische Volksgruppe in New York gewannen, vgl. T. Brown, A History of the New York Stage, 1732-1901, 3 Bde. New York 1903, Nachdr. 1964; C. Wittke, The Irish in America, Baton Rouge, La., 1956, Kap. 23, The Stage Irishman.

4) U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, 57.

5) a.a.O.

Bevölkerung von New York auf ca. 70.000¹⁾ angewachsen. Nach neueren Untersuchungen²⁾ stammte die Masse der deutschsprachigen Neueinwanderer aus bäuerlichen und handwerklichen Schichten, und zwar scheint es sich zum großen Teil um nachgeborene Söhne von Selbständigen gehandelt zu haben. Daneben umfaßte eine zahlenmäßig nicht unerhebliche Gruppe Akademiker, Künstler und Journalisten, wovon wiederum ein Teil (ca. 4000)³⁾ aus politischen Gründen emigriert war (die sog. "Achtundvierziger")⁴⁾.

Dem Wirken dieser Gruppe verdankt das kulturelle Leben der Deutschen in den USA und speziell in New York entscheidende Impulse:

"In two centuries of German immigration no other group made such an impact upon the United States as the few thousand political refugees of 1848."⁵⁾

- 1) New Yorker Staatszeitung vom 29.11.1850, zit. in F. Leuchs, a.a.O., 52. Das entsprach etwa einem Siebentel der Gesamtbevölkerung der Stadt, die um 1850 515.394 Einwohner betrug, vgl. H. Furer, a.a.O., 29.
- 2) P. Marschalck, Deutsche Überseewanderung im 19. Jahrhundert: Ein Beitrag zur soziologischen Theorie der Bevölkerung, Stuttgart. 1973.
- 3) A. Zucker, The Forty-Eighters, New York 1950, 269.
- 4) stellvertretend: Carl Schurz, Franz Sigel, Friedrich Kapp, Oswald Ottendorfer, Friedrich Hecker, Gottfried Kinkel, Christian Esselen, Karl Heinzen, Friedrich Lexow, Gustav v. Struve, Heinrich Börnstein, Julius Fröbel, Lorenz Brentano, Adolf Douai.
Es wäre zutreffender, von "Fünfzigern" an Stelle von "Achtundvierzigern" zu sprechen, da die meisten von ihnen erst Anfang der 50er Jahre nach Amerika kamen. In der Geschichte der amerikanischen Einwanderung werden sie jedoch alle als "Achtundvierziger" bezeichnet, auch die, die bereits vor der Revolution von 1848-49 immigrierten. Andere wiederum blieben nur eine begrenzte Zeit in den USA und kehrten dann nach Europa zurück. Vgl. A. Zucker, a.a.O.; C. Wittke, Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America; M. Hansen, The Revolutions of 1848 and German Emigration, in: Journal of Economic and Business History, Bd. 2, New York 1964; A. Vagts, Deutsch-Amerikanische Rückwanderung, Heidelberg 1960, 168.
- 5) C. Wittke, The German-Language Press in America, 37. Und weiter: "The Forty-Eighters provided a political and cul-

Der kulturelle Standard der New Yorker Deutschen wurde nun weit über die Ebene der anderen ethnischen Vertretungen emporgehoben. Davon zeugt u.a. die Neugründung zahlreicher deutschsprachiger Institutionen, so in Presse¹⁾, im Schulwesen²⁾, in

tural leadership for the German element which was so decisive that it has had no parallel in the whole history of American immigration...It was the men of university training and social standing among the refugees who furnished the cultural leaven and the spiritual yeast which worked upon the entire German-American group", C. Wittke, a.a.O., 72.

- 1) z.B. das Sonntagsblatt der New Yorker Staatszeitung 1849. Die New Yorker Staatszeitung hatte eine ihrer erfolgreichsten Zeiten, "both financially and as a journal of genuine influence", C. Wittke, a.a.O., 82. Die Auflagenhöhe betrug 1851 4.800, 1854 14.000, 1856 15.300, vgl. C. Wittke, a.a.O., 77. Weitere Neugründungen waren die New Yorker Abendzeitung 1850, die New Yorker Handelszeitung 1851, das Belletristische Journal = New Yorker Criminal Zeitung (mit ausführlichen Theaterbesprechungen ab 1854) 1852, die Deutschen Monatshefte 1853, die Katholische Kirchenzeitung 1856 sowie radikale Blätter wie Die Republik der Arbeiter, die Turnzeitung, die Deutsche Schnellpost. Zwischen 1850 und 1852 gab es 4 deutsche Tageszeitungen und 24 deutsche Zeitschriften (die wöchentlich erschienen) in New York, vgl. C. Wittke, a.a.O., 76. "The period from 1850 to 1870 has been characterized as the golden age of the German-language press in the United States", C. Wittke, a.a.O., 263 (Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America, Kap. 18, The Journalists).

- 2) Gründung der "Deutsch-englischen Akademie", einer Privatschule in Milwaukee 1851, der Knapp-Schule in Baltimore 1853, der Deutschen Bürgerschule in New York 1853, der Deutschen Freischule und Freien Deutschen Schule ebenfalls in New York 1855; Einführung der deutschen Sprache in einigen 'public schools' in New York und anderen größeren Städten der USA; Entstehung deutsch-amerikanischer Lehrervereine und -seminare. Vgl. L. Viereck, a.a.O.; A. Faust, a.a.O.; C. Wittke, a.a.O., 302 f. (Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America, Kap. 20, Learning and Letters).

Der gestiegenen Bedeutung des deutschen Elements in den USA wurde auch die Wissenschaft durch die Errichtung eines Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur am Columbia College gerecht (1843), vgl. dazu die Notiz aus der New Yorker Staatszeitung vom 10.7.1843, zit. in F. Leuchs, a.a.O., Kap. 1, The Cultural Background of the Period, 8; O. Lohr, a.a.O., 10.

Musik-, Gesang-¹⁾, Turn-, Schützenvereinen u.a.m.²⁾; in unserem Zusammenhang gehört die Umwandlung der wichtigsten deutschsprachigen Amateurbühnen in stationäre Theater³⁾, die aus Deutschland eingewanderte Berufsschauspieler und -spielleiter⁴⁾

- 1) Milwaukeeer Musikverein 1850, das Germania Orchester in New York (Leitung Carl Bergmann) im gleichen Jahr, um nur einige Beispiele zu geben. Von New Yorks Gesangsvereinen seien Der Liederkranz, 1847, Arion, 1854, und der Yorkville Männerchor, 1856, genannt, die u.a. unzählige Sängerfeste veranstalteten. Vgl. dazu C. Wittke, Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America, Kap. 19, The German Social Pattern; F. Leuchs, a.a.O., Kap. 1; F. Ritter, Music in America, New York 1883.
- 2) Reiches Material über das Vereinsleben der deutschen Immigranten bei C. Wittke, a.a.O., Kap. 19, The German Social Pattern; O. Lohr, a.a.O.; A. Faust, a.a.O. Eine besondere Rolle scheinen die Turnvereine gespielt zu haben: "The 'Turnvereine' were devoted to the Bill of Rights, advocated free public education...and supported such cultural activities as concerts, lectures and the theatre", C. Wittke, The German-Language Press in America, 109 f. 1850 Gründung des New York Turnvereins und des Nordamerikanischen Turnerbunds, vgl. New York Turnverein, zur Jubelfeier seines 75-jährigen Stiftungsfestes, 1850-1925, New York 1925, zit. in F. Leuchs, a.a.O., 104. Eine weitere Aktivität des New York Turnvereins war die Organisation der United Turner Rifles = Freiwilligenregimenter im Civil War (im Offizierskorps der Truppen befanden sich zahlreiche "Achtundvierziger", vgl. A. Zucker, a.a.O., Kap. 4, The Turner (A. Prahl), 108.
- 3) Stationäre Bühnen in New York: das Deutsche Theater in Mager's Hall 1850, im Olympic Theatre und in Burton's Lyceum 1851-52, das Deutsche Nationaltheater und das St. Charles Theater 1853. Außerhalb New Yorks: in Milwaukee (Deutsches Theater in der Markthalle ab 1853), in St. Louis (Philodramatische Gesellschaft 1853), in Cincinnati (Deutsches Institut 1854), in Detroit (Deutsche Theatergesellschaft 1855), in Chicago (Deutsches Theater 1856), vgl. J. Andresohn, Die literarische Geschichte des Milwaukeeer Deutschen Bühnenwesens, 1850-1911, in: German-American Annals, Philadelphia 1912; C. Wittke, Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America, Kap. 19, The German Social Pattern. Zu weiteren deutschen Theatergründungen in den USA (in Philadelphia, in New Orleans, in Davenport, in San Francisco u.a.m.) vgl. A. Tenner, Amerika, Berlin und New York 1886 (W. Müller, Das deutsch-amerikanische Theater, 110-131).
- 4) von den Bühnen in Darmstadt, Dresden, Mannheim, Düsseldorf und Wien, vgl. F. Leuchs, a.a.O., 52-63.

engagierten. Diese neuen "Berufstheater" mieteten kleine und mittlere anglo-amerikanische Bühnen für eine Saison. Meist brach das Unternehmen nach dieser Zeitspanne wieder zusammen, um einer anderen Neugründung Platz zu machen.

Die Entwicklung der deutschen stationären Bühne¹⁾ wurde durch

-
- 1) Der Zusammenhang der Gründung solcher Bühnen in New York (und in einigen anderen Städten der USA) mit den anglo-amerikanischen Regionaltheatern ist evident. Die ersten professionellen Regionaltheater in den USA entstanden Ende des 18. Jahrhunderts in Boston, Philadelphia, Charleston und New York. Bei diesen Theatern handelte es sich um Bühnen mit einem festen Ensemble und einer ganzjährigen Spielzeit (sog. "Stock Companies"). Zwischen 1850-60 gab es knapp 60 "Stock Companies" in allen größeren Städten der USA (F. Wemyss, Wemyss' Chronology of the American Stage, 1752 to 1852, New York 1968). Soweit bekannt, besaß jede dieser Städte nur eine "Stock Company" - eine Ausnahme machten New York (mit über 6 "Stock Companies"), Philadelphia und Boston (mit je 2-3 "Stock Companies"). Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts scheint keine Bühne des Landes etwas anderes als Repertoiretheater geboten zu haben. Die Regionaltheater unterstanden einem Direktor, der das Theater (entweder als Eigentümer oder als Pächter) als selbständiges künstlerisch-kaufmännisches Privatunternehmen leitete: dem damals (und bis heute noch) vorherrschenden Wirtschaftssystem des amerikanischen Theaters. Für eventuelle Defizite hatte der Direktor des Theaters selbst aufzukommen, bzw. sich privater Gönner zu verschern, die sein Unternehmen unterstützten (es entwickelte sich, so kann man sagen, ein informelles System der Subventionierung). Die Entwicklung der deutschsprachigen Bühnen in den USA ist ohne den Zusammenhang mit den amerikanischen Regionaltheatern nicht denkbar. Die Evidenz ergibt sich auf zwei Ebenen:
- a) im Produktionssystem: festes Ensemble, ganzjährige Spielzeit, Repertoiretheater,
 - b) im Wirtschaftssystem: auch die deutschsprachigen Bühnen innerhalb der USA wurden als privatwirtschaftliche Unternehmen geführt, wobei sicherlich temporär Mäzene tätig wurden.

Vom 'Broadway' kann um diese Zeit noch nicht gesprochen werden. Das für den Broadway typische "long run"-System, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts in den USA eingeführt wurde, und nach und nach das Repertoire-System ablöst, hat sich erst im letzten Drittel des Jahrhunderts durchgesetzt, als New York immer mehr Mittelpunkt des amerikanischen Theaterlebens und der Broadway zum 'Theatre District' des ganzen Landes wird.

Die New Yorker Bühnen, die Anfang der 50er Jahre von deutscher Seite auf dem Broadway gemietet wurden (wie das Olympic Theatre und Burton's Lyceum), waren noch Bühnen, die in

zwei Faktoren ermöglicht:

1. durch die deutschsprachige Presse und
2. durch die verhältnismäßig gehobene wirtschaftliche Situation eines nicht unerheblichen Teils der deutschen Einwanderer - sei es, weil die transferierten Mittel zu einer angemessenen Existenzgründung ausreichten, sei es, weil länger ansässige Einwanderergruppen sich wirtschaftlich bereits im Lande hochgearbeitet hatten.

"The German population of New York, with a vigorous and rapidly expanding cultural life, was well fitted to form a rich soil from which theatrical undertakings might grow. During the generation after 1840 its numbers were swelled to hundreds of thousands and the bonds which bound the sons and daughters of the Fatherland to the art interests of their old home were constantly renewed by fresh streams of immigration. Year by year the economic situation of the earlier comers grew more favorable; the social life, especially as fostered by club and Verein, flourished in the new environment in highly varied and colorful forms. With such a background the theatre was born." 1)

In der amerikanischen Forschung wird, wie das Zitat zeigt, das Schwergewicht auf die Erhaltung der deutschen Tradition durch die ständig zuströmende Neueinwanderung gelegt. Dieses Bild ist jedoch nicht vollständig, teilweise sogar irreführend. Über die Einbettung des deutschsprachigen Theaters in das System der amerikanischen Regionalbühnen wurde schon gesprochen. Es gibt aber noch weitere Belege für die enge Verbindung zwischen den deutschen Immigranten und ihrer anglo-amerikanischen Umwelt. Der Spielplan der frühen deutschsprachigen stationären Bühnen

der Regel an regionale Theatergesellschaften mit Repertoire-System vermietet wurden.

Zur weiteren Entwicklung des New Yorker Theaterlebens (um die Jahrhundertwende und Anfang des 20. Jahrhunderts) und zur Bedeutung des Broadway vgl. J. Foggi, Theater in America: The Impact of Economic Forces, 1870-1967, Ithaca, N.Y., 1968, Part 1, The Centralization and Decline of the Commercial Theater; P. Fröhlich, Das nicht-kommerzielle amerikanische Theater, Rheinfelden 1974, Abschn. 1.

1) F. Leuchs, a.a.O., 13 f.

bot zwar (neben wenigen Klassikern)¹⁾ überwiegend Komödien, Rührstücke, Vaudeville und Possen heimatlicher Autoren, unter denen die Birch-Pfeiffer²⁾, Nestroy, Blum und Töpfer dominieren. Sogar im Spielplan sind aber Anzeichen dafür vorhanden, daß sich die immigrierten deutschen Intellektuellen (und ihr Publikum) recht intensiv mit dem Problem ihrer neuen Heimat, der USA, auseinanderzusetzen begannen. In der erfolgreichen Aufführung eines Lokalauteurs (Max Cohnheim)³⁾ "Fürsten zum Land hinaus oder die Schul' ist aus"⁴⁾ wurde politische Agitation für die Republican Party betrieben⁵⁾. "Uncle Tom's Cabin" ("Onkel Toms Hütte"), das schon bei seinem Erscheinen im März 1852 sensationelles Aufsehen erregende Buch der Beecher-Stowe⁶⁾, das die gegen den negerhaltenden Süden gerichtete Stimmung in den Nordstaaten der USA emotional aufheizte, wurde bereits 1853⁷⁾ in einer deutschen dramatisierten Übersetzung im St. Charles Theater gegeben, dem bedeutendsten der kleinen Berufsbühnen.

Entsprechende Parteinahmen sind in der deutschsprachigen Presse New Yorks und anderer Großstädte der USA zu registrieren.

-
- 1) Schiller, Goethe, Shakespeare, vgl. F. Leuchs, a.a.O., Kap. 3, The German Stage in the Early Fifties (1850-54).
 - 2) mit 7 Stücken in der Spielzeit 52/53 an erster Stelle, F. Leuchs, a.a.O., 61.
 - 3) Der "Achtundvierziger" Max Cohnheim (ehemaliger Mitarbeiter des Berliner Kladderadatsch) gab 1859 den New York Humorist heraus und schrieb Stücke für das Stadttheater (s. Spielplan des Stadttheaters in New York unter Pkt. 4 der vorliegenden Arbeit: Die Ära Hoym und das Stadttheater, 1854-67).
 - 4) am 10.9.1853, F. Leuchs, a.a.O., 65.
 - 5) Die wichtigsten Szenen des Stückes spielten im Shakespeare-Hotel in New York, dem Treffpunkt der politischen Flüchtlinge (viele "Achtundvierziger" schlossen sich der Republican Party an; prominentestes Mitglied: Carl Schurz).
 - 6) von dem schon im ersten Jahr des Erscheinens 300.000 Exemplare verkauft wurden, vgl. W. Herzfelde (Hrsg.), Onkel Toms Hütte (H. Beecher-Stowe), Berlin 1977.
 - 7) am 20.10.1853, F. Leuchs, a.a.O., 65.

Die New Yorker Staatszeitung, das wichtigste deutsche Blatt, stand auf Seiten der Democratic Party¹⁾. Andere deutschsprachige New Yorker Pressegründungen votierten für die Republican Party²⁾; nur einige kleine Blätter übertrugen die in Europa aktuelle Frage der sozialen Konflikte durch ein prononciertes Eintreten für sozialistische Gedanken in die USA³⁾.

Aus dem Gesagten dürfte hervorgehen, daß sich die deutsche Bevölkerung in den USA, einschließlich der Neueinwanderer, doch zu einem erheblichen Teil in einem Assimilationsprozeß befand. Das läßt sich auch an den jetzt zahlreichen Persönlichkeiten zeigen, die aus der deutschen Gemeinde herauswuchsen und bald eine führende Rolle in der amerikanischen Politik, Kultur und Wirtschaft spielten (z.B. Carl Schurz, Lorenz Brentano, Heinrich Börnstein, Friedrich Kapp, Adolf Douai, Friedrich Knapp, Wilhelm Weitling, Carl Bergmann, Carl Anschütz)⁴⁾.

Der Assimilationsvorgang war, wie gerade der letzte Tatbestand verdeutlicht, allerdings keine einseitig gerichtete Resorption der Deutschen durch die Anglo-Amerikaner. Das gilt für die kulturelle wie für die politische Ebene. Zu keiner Zeit war der Anteil der Deutschsprachigen an der Gesamtbevölkerung der USA nennenswert höher als zwischen 1850 und 55. Dabei muß berücksichtigt werden, daß der Prozentsatz von Intellektuellen an der späteren Neueinwanderung niedriger lag als in der Zeit um 1850. Wir dürfen deshalb für diese Phase von einem starken Einfluß der deutschen Elemente und von Austauschvorgängen spre-

1) C. Wittke, The German-Language Press in America, 82.

2) wie der New Yorker Demokrat (ab 1855) und die New Yorker Abendzeitung (ebenfalls 1855), vgl. C. Wittke, Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America, Kap. 15, The Battle for the German Vote, 205.

3) vgl. C. Wittke, The German-Language Press in America (The Radical Press, 103).

4) vgl. A. Faust, a.a.O., Kap. 4, 5 und 6; A. Vagts, a.a.O.; O. Lohr, a.a.O.

chen, die beide Seiten befruchteten:

"The Forty-Eighters modified profoundly the life and attitude of the German element, and thereby the character of the American people." 1)

4. Die Ära Hoym und das Stadttheater (1854-67)

1854 erreichte die deutschsprachige Neueinwanderung in die USA mit 215.009²⁾ ihren bisherigen Höhepunkt (diese Zahl wurde nur einmal, nämlich 1882³⁾, übertroffen. Zwischen 1856 und 65 sanken die Zahlen auf durchschnittlich 50.000⁴⁾ im Jahr ab. Die Berufe der Neueinwanderer sind statistisch leider nur mangelhaft erfaßt, doch deutet sich eine etwas andere Zusammensetzung an als in den zurückliegenden Jahrzehnten. Aus Süddeutschland kamen wohl überwiegend Arbeiter aus Industrie und Gewerbe, aus Nordostdeutschland Tagelöhner⁵⁾, aus Böhmen treffen vermehrt deutschsprachige Juden ein, vermutlich Hausierer⁶⁾.

Da die Zahlen aufs Ganze gesehen nicht hoch waren und der Bildungsstand der Neueinwanderer niedrig lag, blieb ihr Einfluß auf das deutschsprachige Theater New Yorks gering. Mit Sicher-

1) E. Bruncken, German Political Refugees, 1815-60, in: Deutsch-Amerikanische Geschichtsblätter IV, 1904 (zit. nach C. Wittke, Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America, Kap. 6, Uprooted Lives, 59). Da die Aufgabe dieser Arbeit theaterhistorischer Natur ist, kann hier auf das allgemeinkulturhistorische und -soziologische Material leider nicht näher eingegangen werden.

2) U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, 57.

3) a.a.O.

4) a.a.O.

5) vgl. P. Marschalck, a.a.O., Kap. 4, Die Strukturen der Auswanderung.

6) vgl. M. Rischin, The Promised City: New York's Jews, 1870-1914, Cambr., Mass., 1962, Kap. 5, The Lower East Side.

heit erfolgte die Gründung der ersten großen professionellen Bühne, des Stadttheaters, unter Leitung von Otto Hoym¹⁾, 1854, nicht unter dem Einfluß der letzten neueingewanderten Gruppen. Nicht diese, sondern die schon länger ansässigen Deutschen müssen als - auch wirtschaftliche - Träger und als Publikum mit dem Stadttheater in Zusammenhang gebracht werden.

Dieser These entspricht der Spielplan der Bühne. Einen relativ kleinen Anteil des Repertoires bestritten Klassiker (Schiller, Shakespeare in verschiedenen Bearbeitungen)²⁾ und zeitgenössische Dramatiker (Brachvogel, Mosenthal, Halm, Gutzkow, Laube, Raupach)³⁾. Analog einer verbreiteten Tendenz in damaligen europäischen und anglo-amerikanischen Theatern wurden vorwiegend Lustspiele gegeben, ferner Lokal- und Zauberpossen, Vaudeville, Parodien und Sketchs. Die am häufigsten gespielten deutschsprachigen Autoren waren Benedix⁴⁾, Kalisch, Angely, Kaiser, Töpfer, Nestroy und Raimund⁵⁾. Auch die teils heiteren, teils ernstesten Stücke der Birch-Pfeiffer hatten wie schon früher großen Erfolg⁶⁾.

Ebenso wie am damaligen Broadway- und europäischen Hof- und Stadttheater fehlte auch an der deutschen Bühne von New York nicht das Musiktheater; allerdings wurden nur die Operetten⁷⁾

1) Der Schauspieler und Regisseur Otto Hoym kam 1850 nach New York (nach vorausgegangenen Engagements an den Hoftheatern in Weimar, Dresden und Darmstadt).

2) sowie Lessing, Goethe, Kleist, vgl. F. Leuchs, a.a.O., Appendix VII.

3) a.a.O.

4) mit über 12 Stücken, vgl. F. Leuchs, a.a.O., 89.

5) vgl. F. Leuchs, a.a.O., Appendix VII.

6) vgl. F. Leuchs, a.a.O., 88 f.

7) wie z.B. "Orpheus in der Unterwelt" (Offenbach) oder "Die schöne Galathée" (Suppé), um nur einige anzuführen; vgl. dazu F. Leuchs, a.a.O., Appendix VII.
Zum "musikalischen Lachtheater" (V. Klotz, Bürgerliches Lachtheater, München 1980, 185) der deutschen Bühne New Yorks in den 80er Jahren vgl. vorliegende Arbeit, II, Pkt. 2a.

in hauseigenen Inszenierungen präsentiert. Für Opernaufführungen holte man sich die auch in der Academy of Music oder in Niblo's Garden auftretenden Gastensembles unter Leitung deutscher in New York ansässiger Dirigenten¹⁾. Nur in den Anfängen des Stadttheaters (z.B. 1859) gab es eigene Opernproduktionen unter Mitwirkung deutscher Gesangsvereine²⁾.

Der Assimilationsprozeß wird belegt durch die Verbindung der deutschsprachigen und der anglo-amerikanischen Bühne. Erfolgsstücke wurden ausgetauscht. Im Stadttheater wurden zeitgenössische englische und französische Lustspielautoren gespielt wie Bulwer-Lytton, Buckstone, Tom Taylor, Boucicault, Scribe, Feuillet; die Broadwaybühnen übernahmen fast alle Stücke der Birch-Pfeiffer³⁾, daneben die Dramen Mosenthals, Brachvogels und Halms⁴⁾.

Ferner erfreuten sich Stücke deutsch-amerikanischer Lokalautoren (Cohnheim, Bürgeler, Worret) regen Zuspruchs, "pictures of American life as seen through German eyes"⁵⁾, deren Titel für sich selbst sprechen: "New York und Berlin", "Der Mord am West Broadway", "Der Pilot von Long Island", "Herr Hampelmann in Californien oder goldene Berge, ein Traum"⁶⁾.

1) Carl Bergmann, Carl Anschütz.

2) Wagners "Tannhäuser" mit dem Männerchor Arion, vgl. R. Cronau, Drei Jahrhunderte deutschen Lebens in Amerika, Berlin 1909, Nachdr. 1924, 541; A. Faust, a.a.O., 250.

3) Die amerikanische Schauspielerin Maggie Mitchell brillierte in Birch-Pfeiffer-Rollen (in "'s Lorle vom Schwarzwald", "Die Grille", "Das Kind des Glückes"), vgl. F. Leuchs, a.a.O., 211 f; T. Brown, a.a.O., Bd. 2, 141.

4) Bereits in dieser frühen Phase des deutschsprachigen Berufstheaters in Amerika betont die amerikanische Theaterwissenschaft die "stimulating presence of the German theatre of New York, to a considerable extent instrumental in introducing this or that German work to an American audience", F. Leuchs, a.a.O., 214.

5) F. Leuchs, a.a.O., 97.

6) Gelegentlich gab es auch Rekurse zum "deutschen Heimatgefühl" - allerdings ist es zweifelhaft, ob in Stücken wie "'s Lorle vom Schwarzwald", "Loreley", "Anne-Liese", "Der Zunftmeister von Nürnberg" oder "Heinrich von Schwerin"

Wie bei den Stücken, ist der gleiche Austausch auch beim Personal zu beobachten. Amerikanische Schauspieler spielten im Stadttheater ihre Rollen auf Deutsch wie Charles Pope¹⁾ u.a., während deutsche Schauspieler an Broadwaytheatern gastierten (in deutscher Sprache) oder in einigen Fällen an eine der dortigen Bühnen übertraten und dann nur noch in englischer Sprache ihre Rollen absolvierten. Unter den bekannteren Namen dürfen hier genannt werden Daniel Bandmann, Heinrich Moesinger, Marie Methua-Scheller²⁾.

Versteht man auch in dieser Phase die Assimilation nicht als einen einseitigen Prozeß, sondern als Austausch, so wird man fragen, aus welchem Reservoir das New Yorker Deutschtum schöpfte, um die eigenen Bildungsimpulse virulent zu halten und noch

ein wie immer geartetes und angesichts der sehr unterschiedlichen Herkunft der Immigranten ohne Zweifel sehr diffuses "deutsches Heimatgefühl" wachgerufen werden konnte. Auf keinen Fall aber spiegelt sich in der nur sehr sporadischen Rezeption derartiger Heimatstücke eine "chauvinistic vein" (F. Leuchs, 99) der Deutschen New Yorks wider; denn es gab

1. noch nicht Deutschland in dem Sinne des zweiten deutschen Kaiserreichs, sondern einen von Preußen geführten Deutschen Bund, der andere Interessen verfocht als das Kaiserreich Österreich-Ungarn, und
2. gab es vor allem die im Deutschen Bund zusammengeführten souveränen Einzelstaaten;
3. darf die Situation von 1914-18 und 1939-45 kaum auf die Zeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts rückübertragen werden. Auf diese Weise entstehen Geschichtslegenden mit sehr gefährlichem politischem Gehalt.

1) F. Leuchs, a.a.O., 128.

2) sowie Fanny Janauschek, die 1867 an der Academy of Music gastierte (in deutscher Sprache) und ab 1870 nur noch auf anglo-amerikanischen Bühnen auftrat (in englischer Sprache), vgl. F. Leuchs, a.a.O., 181; T. Brown, Bd. 2, 57 f. In diesem Zusammenhang sei noch das System der an den Broadwaytheatern oft veranstalteten Benefizvorstellungen erwähnt, an dem sich das Stadttheater (und das Neue Stadttheater) bei einigen Gelegenheiten beteiligte (Benefizvorstellungen für amerikanische Künstler, für die American Dramatic Association, für die Opfer der Chicagoer Brandkatastrophe), vgl. dazu F. Leuchs, a.a.O., The Principal Points of Contact (B. Evidences of External Relationship between the two Stages).

wichtiger, den sprachinternen Kontext zu bewahren.

Das Hauptmaterial für die Beantwortung dieser Frage bietet die Soziographie.

Der Überwiegende Teil der New Yorker Deutschen wohnte in einem Ballungskern im SO Manhattans, genannt "Little Germany". Die deutschsprachige Bevölkerung dieses Stadtbezirks dürfte - geschätzt nach der Größe der meist zweistöckigen Häuser¹⁾ - zwischen 30.000 und 50.000 Personen betragen haben, bei einer deutschen Einwohnerschaft New Yorks von insg. 70.000. Hier hatte auch die deutschsprachige Presse zum größten Teil ihren Sitz, ebenso die kulturellen Vereinigungen, die Ärzte. Die Bewohner dieses Viertels stellten daher wohl den Hauptanteil des Theaterpublikums - d.h. mit anderen Worten, das Stadttheater konnte mit diesem Stammpublikum rechnen. Das Zusammensiedeln der meisten New Yorker Deutschen in "Little Germany" sicherte den sprachinternen Kontext und gab den dort ansässigen Intellektuellen gewissermaßen den notwendigen "familiären" Resonanzboden.

Das Vorhandensein eines Publikums-"Stammes" in "Little Germany" verhinderte beim Stadttheater die Angleichung an das bei den Broadwaytheatern aufgekommene "long run"-System ("en suite"-Spiel)²⁾. Durch sein striktes Festhalten am Repertoire-System

1) M. Rischin, a.a.O., 79.

2) Produktionen im "long run"-System waren z.B. die Stücke "Uncle Tom's Cabin" (mit 36 Wochen 1853/54) im Chatham Theatre, "The Veteran, or France and Algeria" (mit 10 Wochen 1859) im Wallack's Lyceum, "The Seven Sons" (mit über 7 Wochen 1862) in Laura Keane's Varieties, "Arrah na Pogue or the Wicklow Wedding" (mit über 8 Wochen 1865) in Niblo's Garden, "The Black Crook" (mit 72 Wochen 1866/67) ebenfalls in Niblo's Garden. Weitere Beispiele s. T. Brown, a.a.O., Bd. 1 und 2.

(Zum "long run"-System an den Londoner Bühnen, von denen das amerikanische Theater das System ursprünglich übernahm, vgl. Parker, Long Runs on the London Stage, o.J.: "The first play to achieve the notoriety of being performed 100 successive nights was 'Tom and Jerry', 1821/22", zit. in H. Bergholz, Die Neugestaltung des modernen englischen Theaters, 1870-1930, Berlin 1933, 15.)

unterschied sich - und das ist fast der einzige Unterschied - das Stadttheater von den zeitgenössischen ca. zehn Broadwaybühnen, die ihr Repertoire-System mehr und mehr durch das "long run"-System ersetzten. Das Stadttheater hingegen war bestrebt "of consistently avoiding long runs"¹⁾ und hielt weiter ausschließlich am Repertoire-System fest.

Man mag darin, wenn man will, auch an ein Festhalten an der europäischen Hoftheatertradition denken. Wahrscheinlicher ist allerdings die Annahme, daß das "Abonnement"-Publikum, das regelmäßig ins Theater kommen wollte, kein Interesse daran hatte, Abend für Abend das gleiche Stück zu sehen. Das Stadttheater hatte ein Fassungsvermögen von 2.500, der 1864 errichtete Neubau, das Neue Stadttheater, von 3.500 Sitzplätzen²⁾. Die Dominanz des Stammpublikums³⁾ wird durch den Umstand illu-

1) F. Leuchs, a.a.O., 81.

2) F. Leuchs, a.a.O., 75; T. Brown, a.a.O., Bd. 1, 236 f. und Bd. 2, 356.

3) Ausschlaggebender Faktor für die Verhinderung eines "long run"-Systems am Stadttheater war das deutschsprachige Stammpublikum - nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, das Fassungsvermögen des Theaters.

Bedenkt man nämlich, daß die ca. 10 Broadwaybühnen um 1854 ca. 20.000 Sitzplätze aufwiesen, das Stadttheater 2.500 Plätze, so kam auf jeden 26. New Yorker 1 Platz, auf jeden 28. New Yorker Deutschen ebenfalls 1 Platz. Es handelte sich also in etwa um dieselbe Relation (Gesamtbevölkerung New Yorks um 1854 ca. 515.000, die der Deutschen New Yorks um 1854 ca. 70.000).

Die Schätzung des amerikanischen Publikums, das die Broadwaytheater besuchte, ergab folgendes:

20.000 Plätze x ca. 20 Aufführungen im Monat = 400.000 Plätze. Zieht man davon ca. 100.000 ab (nicht jeder Platz muß besetzt gewesen sein), so bleiben 300.000 Plätze. Gespielt wurde ca. 11 Monate im Jahr: 11 x 300.000 = 3.300.000 Plätze. Diese Anzahl der Plätze konnte nicht nur vom amerikanischen Publikum New Yorks bestritten werden. Rechnet man ferner noch die Besucher der 200 Aufführungen des im "long run"-Systems gegebenen Stückes "Uncle Tom's Cabin" hinzu (in einem Theater mit ca. 2000 Plätzen), so erhöht sich die Zahl von 3.300.000 auf 3.730.000. Es wurden also 7mal soviel Plätze in Anspruch genommen, wie Menschen in New York lebten. Deshalb ist nur eine Annahme möglich:

Das auswärtige Publikum, das ins anglo-amerikanische Kulturzentrum New Yorks strömte, muß einen erheblichen Prozentsatz

striert, daß die repräsentativste Begegnungsstätte der New Yorker Deutschen das Stadttheater war:

"The theatre was a means through which the immigrants came to know each other."¹⁾

gestellt haben, was M. Henderson bestätigt: "The transient population made up of visitors and out-of-town buyers and agents, staying at nearby Broadway hotels, certainly swelled the number in nightly attendance in the theatres," (The City and the Theatre, Clifton, N.J., 1973, 172).

Dasselbe Ergebnis trifft in etwa über zehn Jahre später, 1866, zu:

Ca. 26.000 Plätze (der jetzt 12 Broadway Bühnen) x ca. 20 Aufführungen im Monat = 520.000 Plätze - ca. 100.000 (geschätzte unbenutzte Plätze) = 420.000. 420.000 x 11 Monate im Jahr = 4.620.000. Zu dieser Zahl müssen noch die 475 Aufführungen der im "long run"-System gespielten 'musical extravaganza' "The Black Crook" (in einem Theater mit ca. 1000 Plätzen) gerechnet werden (vgl. H. Taubman, The American Theatre, New York 1967, 105 f.), dann erhält man ca. 5 Mio. Die Gesamtbevölkerung der Stadt betrug um 1866 nur ca. 860.000, es ergibt sich eine Relation von 1 : 6.

Beim deutschsprachigen Publikum New Yorks sah das Zahlenverhältnis von Theaterplätzen und Besuchern folgendermaßen aus:

1.750 Plätze (die Hälfte der Plätze des Neuen Stadttheaters) x ca. 15 Aufführungen im Monat = 26.250. Gespielt wurde nur ca. 9 Monate im Jahr. 26.250 x 9 = 236.250. Die deutsche Bevölkerung New Yorks betrug um 1866 ca. 170.000, d.h., es zeichnet sich ein Verhältnis von 1 : 1,4 ab.

Man sieht also, daß ebenso das deutschsprachige Theater New Yorks mit dem Besuch des auswärtigen Publikums rechnen konnte, wenn auch das Verhältnis nicht derart zu Ungunsten der New Yorker Bevölkerung aussehen mochte wie bei den Broadwaytheatern.

Immerhin, von der Quantität der möglichen Besucher her gesehen, wäre ein "long run"-System am deutschsprachigen Theater New Yorks nur dann nicht völlig auszuschließen gewesen, wenn die gesamte deutsche Bevölkerung der nördlichen Oststaaten (außer dem Staat New York die Staaten New Jersey, Pennsylvania und die Neuenglandstaaten) als mögliches Publikum in Rechnung gestellt würde analog unseren Schätzungen beim amerikanischen Publikum. Unser Zahlenvergleich deutet jedoch darauf hin, daß das auswärtige deutschsprachige Publikum nicht das Gewicht hatte wie das amerikanische Publikum außerhalb New Yorks.

Ob beim deutschsprachigen Stammpublikum de facto ein Abonnement-System bestand oder nicht, spielt in diesem Zusammenhang nur eine geringe Rolle; es handelt sich hierbei lediglich um ein System der Organisation, nicht jedoch - unter den gegebenen Verhältnissen - der kaufmännischen Kalkulation.

1) O. Handlin, The Uprooted, London 1953, 185.

'Fancy dress balls' fanden nach den Aufführungen statt. Sicher war das Stadttheater in seiner Nebenfunktion als Kommunikationszentrum auch ein Heiratsmarkt.

Obwohl das Stammpublikum weitgehend die Einnahmen des Stadttheaters garantiert haben dürfte, waren wohl nicht in jedem Falle die Kosten der Aufführung gedeckt. Wie die Broadwaybühnen wurde das Stadttheater nicht öffentlich subventioniert, sondern als privatwirtschaftliches Unternehmen geführt¹⁾. Pri-

-
- 1) In Mitteleuropa hingegen war die Struktur der Finanzierungsverfahren reicher gegliedert als in den USA. Es gab
1. Die Hoftheater. In der Literatur wird darauf hingewiesen, daß sie vom König oder Fürsten finanziert wurden (vgl. I. Wankmüller, Das Münchner Nationaltheater, München 1958; O. Bierbaum, 25 Jahre Münchener Hoftheatergeschichte, München 1892; A. v. Weilen, Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung, Wien 1906, in: Die Theater Wiens, Bd. 2, Hb. 2, Teil 2); doch wird nicht genügend differenziert zwischen Staatsbudget und Privatschatulle des Herrschers. So kann man diese Theater nicht eindeutig als Staatstheater bezeichnen, wohl aber mit einem modernen Begriff als "öffentlich subventioniert".
 2. Die Stadttheater. Hier bestanden zwei Linien: z.B. in Leipzig verpachtete die Stadt das Theater an einen Privatmann (erster Pächter wurde K. Küstner, der das 1817 erbaute Stadttheater bis 1828 leitete; vgl. H. Knudsen, Deutsche Theatergeschichte, Stuttg. 1959, 263; F. Schulze, 100 Jahre Leipziger Stadttheater, Leipzig 1917). Dagegen wurde etwa in Mannheim das ursprünglich fürstliche Hof- und Nationaltheater seit 1839 ausschließlich von der Stadt verwaltet und finanziert (vgl. H. Knudsen, a.a.O., 213; E. Stahl, Das Mannheimer Nationaltheater, Mannheim 1929).
 3. Die Privattheater. Modelle bilden u.a. die Wiener und Münchner Vorstadttheater, das Berliner Königstädter- und das Wallnertheater, um nur einige Beispiele anzuführen (vgl. H. Knudsen, a.a.O., 326; Die Theatermetropole Berlin; H. Franzelin, Die Geschichte der Münchner Vorstadttheater und das Kgl. Theater am Isartor, München 1922).

Im Bereich der USA war nur das letzte Prinzip vertreten - zweifellos nicht wegen einer angeblich puritanischen Theaterfeindlichkeit (so dem Sinne nach L. Fulda, Amerikanische Eindrücke, Stuttg. 1914, 182), sondern weil viele Formen des geistigen Lebens im 19. Jahrhundert Instrumenten der privaten Förderung überlassen wurden. Privatleute errichteten Theatergebäude und vermieteten diese an "Stock Companies" (später an "Combination Companies"). Das geschäftliche Risiko war bei diesem "leasing" wohl nicht größer als in anderen Branchen. Die Theaterunternehmung selbst war natürlich ge-

vate Geldgeber mußten das Defizit tragen - etwa, wenn ein Stück nur ein- oder zweimal gegeben werden konnte. Bedauerlicherweise ist nur der Name des wichtigsten Financiers bekannt, Eduard Hamann¹⁾, eines Porzellangroßhändlers, der gleichzeitig als Verwaltungsdirektor des Theaters fungierte.

Bevor wir ein Fazit der Ära Hoym ziehen können, empfiehlt es sich, einen Blick auf Hoym's Ensemblepolitik sowie auf die Schlußphase seines Wirkens am Stadttheater zu werfen. Pro Spielzeit waren im Durchschnitt ca. 9 Männer und ca. 8 Frauen fest engagiert²⁾. Nur ca. 15 Schauspieler beider Geschlechter waren drei Spielzeiten und länger beschäftigt³⁾. Dieser verhältnismäßig kleine Kreis bildete den Stamm des Ensembles. Mit gewissen Einschränkungen dürfen wir von einem Hoym'schen

zwingen, ihr Repertoire auf das Interesse der Abnehmer, d.h. auf das Publikum abzustellen, vor allem dann, wenn das von ihr gemietete Haus eine große Platzkapazität besaß. Im Übrigen ist nicht nur das Interesse breiter Volksschichten bei der in den Spielplänen feststellbaren Dominanz von Lustspielen, 'musical plays', Vaudeville etc. maßgebend, sondern offensichtlich auch eine Zeitströmung; die Spielpläne der mitteleuropäischen Bühnen z.B. sahen nicht sehr viel anders aus als jene in den USA (vgl. R. Prölss, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862, Dresden 1878; H. Laube, Das Burgtheater, Wien 1868; G. Oexle, Generalintendant Karl von Perfall, München 1954; P. Busse, Geschichte des Gärtnerplatztheaters in München, München 1924).

Zur interessanten Entwicklung des amerikanischen Theaterlebens, die von den "Stock Companies" über das Star-System zu den "Combination Companies" führen sollte, wird im nächsten Kapitel dort gehandelt, wo das neue System vom deutschsprachigen Theater New Yorks adaptiert wurde (s. vorliegende Arbeit, II, Pkt. 3).

1) F. Leuchs, a.a.O., 107.

2) a.a.O., Appendix IVa und IVb. Leuchs' Auflistung enthält nur die Namen der Schauspieler und Schauspielerinnen, die in Hauptrollen am Stadttheater auftraten. Die Künstler kamen von den Bühnen in Darmstadt, Dresden, Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Kassel, Hannover, Köln, Budapest, Danzig, Königsberg, Aachen, Wiesbaden, Regensburg, Görlitz, Frankfurt M. und anderen Bühnen Europas, vgl. F. Leuchs, a.a.O., Kap. 5 und 6.

3) F. Leuchs, a.a.O., Appendix IVa und IVb.

"Ensembletheater" sprechen.

Eine für das Stadttheater durchaus nicht nur vorteilhafte Entwicklung zeichnete sich in der Schlußphase von Hoym's Wirken ab. Dafür sind zwei Gründe erkennbar:

1. Der Progress der Austauschvorgänge zwischen den deutsch- und englischsprachigen Bühnen New Yorks, mit Rückwirkung auf das beiderseitige Publikum.
2. Die Einwanderungssituation. Wie oben belegt, gingen zwischen Mitte der 50er und Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts die deutschen Einwandererzahlen absolut zurück und, was für die deutschen Bildungsinstitutionen noch schwerer wog, der Anteil der Intellektuellen an der neuen Immigration war ganz unbedeutend. Damit war das New Yorker Deutschtum intellektuell auf sich selbst, auf die eigenen Kräfte, verwiesen - und das allmähliche Erlöschen der Bildungsimpulse aus der Mitte der 50er Jahre war auf diese Weise vorprogrammiert. Denn "Little Germany" hatte ohne Zweifel eine zu geringe Bevölkerungszahl, um dem Assimilierungsanreiz im "Land der unbegrenzten Möglichkeiten" lange Widerstand leisten und im traditionellen deutschen Selbstverständnis verharren zu können.

So begann Ende der 60er Jahre der geschlossene deutsche Siedlungskern in "Little Germany" zu zerbröckeln, in anderen Stadtteilen bildeten sich vorübergehend oder dauernd neue kleinräumige deutsche Siedlungskerne. Das New Yorker Deutschtum wird diffus.

Welche Gegenmaßnahmen boten sich dem Stadttheater an? 1866, ein Jahr vor seinem Ausscheiden, suchte Hoym der negativen Entwicklung durch einen Schritt zu dem an den Broadwaybühnen erfolgreich praktizierten Startheater zu begegnen - mit dem doppelten Zweck, den Assimilationsprozeß durch Hereinnahme auch amerikanischen Publikums weiter voranzutreiben und zweitens, gera-

de den entfernter wohnenden Deutschen einen neuen Anreiz zum Besuch des Stadttheaters zu geben.

Der damals berühmte Bogumil Dawison vom Wiener Hofburgtheater¹⁾ gastierte in der Spielzeit 1866/67 in deutscher Sprache in den Shakespeare-Stücken "Richard III." und "Othello" am Stadttheater. Er riß das Publikum zu Begeisterungstürmen hin, wie in der Presse vermerkt wurde:

"Die Sitzkapazität des Hauses beträgt 3.500. An Dawisons letztem Abend war das Theater ausverkauft. Fast 500 Personen mußten sich mit Stehplätzen begnügen. Während der Aufführung gab es kaum Applaus, das Publikum saß wie hypnotisiert in atemloser Spannung und zischte jedes Geräusch nieder, das einen der großartigsten Triumphe der amerikanischen Bühne hätte beeinträchtigen können...Dies war nicht mehr 'Schauspiel' - es war Natur und Genius." ²⁾

Hoym erreichte sein Ziel einer verstärkten Amalgamierung der deutschen und anglo-amerikanischen Bühnen:

"It was remarked that not only Little Germany, but English-speaking New York as well, flocked to the Bowery to see Dawison's Richard III." ³⁾

Ein theaterhistorisches Ereignis, das besondere Aufmerksamkeit verdient, war die zweisprachige "Othello"-Aufführung Ende 1866 im Winter Garden. Dawison spielte den Othello in deutscher, Edwin Booth den Jago in englischer Sprache; die deutsche Schauspielerinnen Methua-Scheller, die die Desdemona verkörperte, sprach in ihren Szenen mit Dawison Deutsch, in denen mit Edwin Booth Englisch⁴⁾.

Auf dem Höhepunkt seines Wirkens verließ Hoym 1867 die USA und

1) und den Bühnen in Dresden, Berlin und München.

2) New York Herald vom 3.10.1866, zit. in F. Leuchs, a.a.O., 139 (dt. Übers. von mir).

3) F. Leuchs, a.a.O., 138, der sich auf eine Notiz in der New Yorker Staatszeitung vom 16.10.1866 bezieht.

4) vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 1, 463 f.

folgte einem Ruf nach Darmstadt an das Hoftheater¹⁾.

5. Das Ende des Stadttheaters (1867-72)

Zwischen 1866 und 73 stiegen die Zahlen der deutschsprachigen Immigranten wieder an, auf durchschnittlich ca. 110.000²⁾. Die soziale Schichtung der Neuankömmlinge entsprach in etwa der des letzten Jahrzehnts. Nach Hutchinson³⁾ waren sie in New York vorwiegend in der konsumorientierten Kleinindustrie (z.B. Klavierbau, Konfektion, Brauerei), im Handwerk, im Einzelhandel und im Gaststättengewerbe (z.B. als 'barkeeper') tätig, Frauen und Mädchen im häuslichen Dienst ('domestic service'). Man darf als wahrscheinlich annehmen, daß ein Großteil der in New York verbliebenen Neueinwanderer von der in "Little Germany" ansässigen gewerblichen Wirtschaft aufgenommen wurde und dort auch Wohnungen bezog, während die auf der sozialen Leiter aufgestiegenen Altansässigen Haus und Grundbesitz in anderen New Yorker Stadtteilen erwarben (z.B. am East River Ufer, Stadtteil Yorkville).

Diese Bevölkerungsänderung in "Little Germany" hatte sehr bald weitreichende Konsequenzen für das Stadttheater, da sein Stammpublikum verschwunden war bzw. gewechselt hatte. In der Spielzeit 1867/68 und 68/69 wurde das Startheater, das Hoym so erfolgreich eingeführt hatte, noch fortgesetzt. Namen bekannter Gastdarsteller sind anzuführen wie Friedrich Haase, Theodor

1) In der Spielzeit 69/70 kehrte Hoym nochmals nach New York zurück (als Gastschauspieler am Stadttheater und am Terrace Garden Theatre, einem kleineren, neugegründeten deutschsprachigen Theater, das sich nur zwei Spielzeiten halten konnte).

2) U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, 57.

3) E. Hutchinson, Immigrants and Their Children, 1850-1950, New York 1956, Occupational Distribution of Foreign Stock 1870. Die Zahlen in Hutchinsons Statistik gelten für die USA; in unserem Zusammenhang wurden sie für die New Yorker Verhältnisse interpoliert.

L'Arronge, Hermann Hendrichs, Magda Irschick, Augusta von Bärenndorf¹⁾. Offenbar blieb jedoch das amerikanische Publikum den Aufführungen fern, und auch die deutschen Zuschauer verhielten sich, wahrscheinlich im Einklang mit der raschen Veränderung des Bevölkerungsbildes in "Little Germany", mehr und mehr zurückhaltend²⁾.

So kam es seit der Spielzeit 1870/71 zu radikalen Änderungen im

1) F. Leuchs, a.a.O., 150 f. und 162 ff.

2) "The year 1868-69 really marked the last season of a continuous run of dignified spoken drama at the Stadttheater. Thereafter, in the season of 1869-70, the playhouse rapidly declined...The Germans in New York were no longer sufficiently interested in the dramatic offerings of the house," F. Leuchs, a.a.O., 170 ff. In der amerikanischen Forschung wird für das Desinteresse vor allem der Neueinwanderer ein recht einleuchtender politischer Grund genannt:

"It does seem to be a fact that 'Kleindeutschland' had for the time being lost interest in the higher drama... The stirring events of the Franco-Prussian War, and the celebration of this or that military victory, together with the final festival of peace, was bound to be paramount in the interests of the average German of New York," F. Leuchs, a.a.O., 190 f.,

und für ihre politischen Interessen an den heimatlich-deutschen Vorgängen stand natürlich wegen deren Aktualität kein Bühnenstück zur Verfügung, das mit diesen Vorgängen befaßt gewesen wäre. Trotz der scheinbaren Evidenz dieser Argumentation ist die politische Begründung wohl nicht allein ausschlaggebend für den Interessenverfall der Deutschen am Stadttheater. Es ist kaum anzunehmen, daß gerade jene Auswanderer, die das neugebildete deutsche Kaiserreich eben verlassen hatten, besondere Begeisterung für dieses politische Gebilde mit sich trugen. Wir dürfen nicht vergessen, daß 1866/67 eine Reihe norddeutscher Staaten ihre Selbständigkeit verloren hatten und in Preußen aufgingen. Obwohl in den mir zur Verfügung stehenden Quellen über eine politische Emigration aus diesem Zeitraum kaum etwas vermerkt ist, dürfte sie doch einen gewissen Prozentsatz der Neueinwanderung in die USA gestellt haben. Die Zahlen der Auswanderer aus dem neugebildeten deutschen Kaiserreich um 1872 und 73 weisen auf eine Wirtschaftsrezession in Deutschland hin; in den übrigen Jahren bis 1881 halten sich die Zahlen im Rahmen des Üblichen.

Mit diesen Bemerkungen will ich sagen, daß es keinerlei Nachweis für die Spekulation gibt, die deutsche Neueinwanderung sei gewissermaßen durch ein geistiges Gummiband mit ihrer Reichsheimat verknüpft gewesen.

Spielplan¹⁾. Das verbreitete Desinteresse am Sprechtheater führte 1871 zu dessen Einstellung²⁾. Da an den meisten Broadwaybühnen (vor allem in der Academy of Music, in Niblo's Garden oder im Winter Garden) das musikalische Element überwog und 'musical plays', 'extravaganzas', Showboats, Minstrel Shows, Vaudeville, Revuen, Operetten und Opern den größten Publikumszuspruch hatten³⁾, rezipierte das Stadttheater diese Tendenz, um weiterbestehen zu können. Operetten und 'musical plays' wurden in eigener Inszenierung gegeben, es scheint aber, daß, wie bei den wenigen in eigener Regie produzierten Opern⁴⁾, die Ensembleleistung nicht immer ausreichte, um das Publikum zu fesseln⁵⁾. Für Opernaufführungen wurden Gastspiele bekannter Operngesellschaften (German Opera Company, Mulder-Fabbri Company of French Opera) arrangiert, die vom Publikum auch beifällig aufgenommen wurden. Negativ für das Stadttheater und im Endeffekt ruinös wirkten sich aber die Mehrfach-Gastspiele dieser Operngesellschaften (an der deutschen Bühne wie auch an den Broadwaytheatern) aus. Da die Broadwaybühnen über größere Mittel verfügten als das Stadttheater und die Inszenierungen reicher ausstatten konnten⁶⁾, fanden die dortigen

-
- 1) "The transformation of the Stadttheater from its original character as a house of drama into a hall of music was progressing with accelerated speed," F. Leuchs, a.a.O., 175.
 - 2) Eine Ausnahme machte u.a. das Gastspiel der Marie Seebach (vom Wiener Hofburgtheater) im Frühjahr 1871, die - nach ihrem Engagement am Fourteenth Street Theatre (in deutscher Sprache) - auch in einigen klassischen Rollen am Stadttheater auftrat, vgl. F. Leuchs, a.a.O., 189.
 - 3) vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 1 und 2.
 - 4) wie Wagners "Lohengrin" am 3.4.1871, F. Leuchs, a.a.O., 182.
 - 5) "The management is sharply rebuked by the press (Belletristisches Journal) for hazarding such pretentious ventures as operas and thereby overriding its limitations in technical and mechanical equipment," F. Leuchs, a.a.O., 114.
 - 6) "Scenery, costuming, decorative effects and stage technique have never been a particular strong point in German theatricals and could not vie in this respect with the elaborate, gorgeous settings of Broadway stages," F. Leuchs, a.a.O., 113 f.

Aufführungen weit mehr als die am Stadttheater breiten Widerhall beim amerikanischen wie beim deutschen Zuschauer (so etwa die unter Leitung von Rosa, Bergmann, Anschütz und Neuendorff stehenden Inszenierungen an der Academy of Music).

Die Konsequenz dieses Zusammentreffens ungünstiger Umstände wurde 1872 mit dem Ende der Spielzeit 71/72 gezogen: Das Stadttheater stellte seinen Spielbetrieb ein, das Haus wurde versteigert.

6. Das Germaniatheater bis zur Gründung des Thalia Theaters (1872-79)

Das Germaniatheater, das 1872 in der Tammany Hall eröffnet wurde, hatte nur ca. 300 Plätze¹⁾. Es war von vorneherein für einen begrenzten Interessentenkreis gedacht. Wen umfaßte dieser Interessentenkreis? Vermutlich die noch in "Little Germany" verbliebenen Intellektuellen, sowie eine Anzahl von Geschäftsleuten, kurz, eine Gruppe Altansässiger, zu denen wohl nur wenige Neuankömmlinge stießen.

Das Germaniatheater stand unter Leitung von Adolf Neuendorff²⁾, dem ehemaligen musikalischen Direktor des Stadttheaters. Der Spielplan des Germaniatheaters knüpft der sozialen Zusammensetzung seines Publikums entsprechend an den des älteren Stadttheaters an: Komödien und musikalische Lustspiele der Autoren v. Schönthan, v. Moser, L'Arronge, Rosen, Scribe, Sardou und Labiche dominieren³⁾. Großer Beliebtheit erfreute sich Neu-

1) vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 3, 81.

2) Auch als Intendant des Germaniatheaters setzte Neuendorff seine erfolgreichen Gastinszenierungen an der Academy of Music fort (zur Aufführung von Wagners "Walküre" am 2.4. 1877 vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 2, 81 f.).

3) vgl. E. Zeydel, The German Theatre in New York City, with Special Consideration of the Years 1878-1914, in: Jahrbuch

endorffs Lokalposse "Durch New York in 80 Stunden". Gelegentlich wurden auch Operetten aufgeführt¹⁾, die weder an das Ensemble noch an das Orchester besondere Anforderungen stellten.

Neuendorff wartete in seiner Ensemblepolitik mit einem neuen Faktor auf: Mit Hilfe eines Agenten warb er Darsteller aus Deutschland an (Kierschner, Wachsner, Collmer, Scherenberg, Cottrelly, Bensberg, Ravené, Schäffer, Conried u.a.m.)²⁾, von denen die meisten mehrere Spielzeiten am Germaniatheater blieben. Neuendorff bemühte sich, die Ensembletradition des Stadttheaters an seiner Bühne fortzuführen. Die Aufführungen des kleinen Theaters fanden außer in der deutschen und anglo-amerikanischen jetzt auch in der aufblühenden deutsch-jüdischen Presse große Beachtung³⁾.

der Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois, Bd. 15, 1915, Kap. 1. Ein Teil dieser heiteren Stücke wurde ebenfalls von den Broadwaybühnen übernommen. Damit wirkte auch das zweite deutschsprachige Theater New Yorks stimulierend auf die englischsprachigen Bühnen der Stadt, vor allem auf die führende Broadwaybühne, Daly's Theatre (vgl. vorliegende Arbeit, II, Pkt. 2b).

- 1) wie z.B. Genées "Marinekadett", s. E. Zeydel, a.a.O., 262.
- 2) vgl. M. Moses, The Life of Heinrich Conried, New York 1916, Nachdr. 1977, 29.
- 3) "The Jewish press was an outspoken champion of the German theater," R. Glanz, Jews in Relation to the Cultural Milieu of the Germans in America up to the Eighteen Eighties, New York 1947, 40; vgl. auch die Pressenotiz über das Germaniatheater im 'Libanon' von 1877 (zit. in Glanz, 40). - Zur Entwicklung der deutsch-jüdischen und jiddischen Presse vgl. C. Wittke, The German-Language Press in America, 185; M. Rischin, a.a.O., 118 f. Offenbar empfanden die Redaktionen des Germaniatheater - vielleicht der geringen Zahl seiner Plätze wegen - in einem recht modernen Sinne als avantgardistisch. Deshalb schenkte die Presse den Aufführungen dieses Theaters viel Aufmerksamkeit, und besonders der junge Star Heinrich Conried erfuhr begeisternde Anerkennung. Zu biographischen Angaben über Conried, der 18jährig 1873 am Wiener Burgtheater debütierte und nach anschließenden Engagements in Berlin, Leipzig und Bremen 1878 ans Germaniatheater in New York geholt wurde, vgl. Moses, a.a.O.

Der Zeitraum, in dem das Germaniatheater spielte, kann als eine Übergangsphase bezeichnet werden. Die Altansässigen waren in der Mehrheit über New York verstreut und kamen als Zuschauer für ein deutsches Theater kaum mehr in Betracht; die Integration der Neuankömmlinge (zwischen 1874-80 im Durchschnitt unter 50.000 für die USA)¹⁾ in den kleinen deutsch-amerikanischen Kulturkreis New Yorks stand erst am Beginn.

War eine solche Integration überhaupt möglich angesichts der Assimilationsreize, von denen ich vorher gesprochen habe? Die amerikanische Epoche zwischen 1870-90 wird meist mit einem damals populären Romantitel "The Gilded Age"²⁾ bezeichnet: "Die wirkliche Geschichte der Vereinigten Staaten in dieser Zeit", schreibt Philip Guedalla, "ist die Geschichte von Transporten, in der die Namen der Eisenbahnpräsidenten wichtiger sind als diejenigen der USA-Präsidenten"³⁾.

Wenn dieses Zitat die amerikanische Szene auch nicht erschöpfend beschreibt, so wird doch deutlich, daß in dieser Epoche der kulturelle Assimilationsanreiz für nicht-anglo-amerikanische ethnische Gruppen geringer war als in den vorhergegangenen Jahrzehnten. So konnte sich der traditionelle Bildungsimpuls der New Yorker deutschen Gemeinde - und gewiß erst recht zaghaft - von neuem entfalten und auf die deutschsprachigen Neuankömmlinge einwirken.

Die Aufgabe des Germaniatheaters war deshalb in dem Moment vollendet, in dem es wieder ein großes deutschsprachiges Publikum mit Interesse am Theater gab, d.h., sobald die Integration der Neuankömmlinge zustande gekommen war. Wir können den Zeitpunkt, an dem diese Bedingungen erfüllt waren, eini-

-
- 1) U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, 57.
 - 2) von Mark Twain (1873), unter Mitwirkung von C. D. Warner, zit. in H. Dahms, Die Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika, München 1953.
 - 3) H. Dahms, a.a.O., 385.

germaßen genau bestimmen: 1879 eröffnete Gustav Amberg (zusammen mit William Kramer und Mathilde Cottrelly) das Thalia Theater, ein Theater mit über 3.000 Plätzen¹⁾, in "Little Germany". Mit dem Ende der Spielzeit 1880/81 schloß das Germaniatheater seine Pforten.

1) T. Brown, a.a.O., Bd. 1, 100.

II. DAS THALIA THEATER (1879-88)

1. Das Publikum

Nach dem Stadttheater und dem Germaniatheater konstituierte sich Ende 1879 in Downtown Manhattan New Yorks dritte deutschsprachige professionelle Bühne, das Thalia Theater. Mit einem Fassungsvermögen von über 3.000 Sitzplätzen, vergleichbar mit dem des 1864 errichteten Neubaus des Stadttheaters, war das neue deutsche Theater neben der Academy of Music die größte Bühne der USA¹⁾.

Aus welchen Kreisen und Schichten kamen die Zuschauer? Da alle Stücke (bis 1885)²⁾ in deutscher Sprache gegeben wurden, waren deutsche Sprachkenntnisse Voraussetzung für den Besuch der Sprechbühne. Anders beim Musiktheater: Hier konnten auch Zuschauer ohne Deutschkenntnisse wenigstens einen Teil des Publikums stellen, wie es nachweislich geschah.

Ein Theater solcher Dimension setzte also ein entsprechend großes deutschsprachiges Publikum voraus. Gab es ein solches am Theatergeschehen interessiertes Publikum, das die deutsche Sprache verstand? Offenbar ja. Aus Zitaten der damaligen Tagespresse läßt sich erkennen, daß die Aufführungen der Sprechbüh-

1) T. Brown, a.a.O., Bd. 1, 100.

2) Ab 1885 wurden einige Stücke am Thalia Theater in englischer Sprache gegeben: am 12.5.1885 "Maria Stuart" (mit dem Gaststar Adelaide Ristori, die die Titelrolle in englischer Sprache spielte, während die übrigen Ensemblemitglieder ihre Parts in Deutsch absolvierten); am 25.5.1885 "Fritz in Ireland" (mit K. Emmet); am 15.6.1885 "The Two Orphans" (mit K. Claxton), vgl. G. Odell, Annals of the New York Stage, 15 Bde., New York 1927-49, Bd. 12: 1882-85 und Bd. 13: 1885-88.

ne meist vor übervollem Hause stattfanden:

"'Fanchon' was produced before a crowded house last evening at the Thalia Theatre, with Miss Katharina Schratt in the character which Maggie Mitchell has made famous in this country."

(New York Times, 20.2.1882)

"'Eine leichte Person' - 'A light Person' -, a play in seven tableaux, interspersed with songs, was performed at the Thalia Theatre last night before one of the largest audiences which have gathered there lately."

(New York Times, 8.12.1882)

"The announcement that last evening's representation at the Thalia Theatre was given for the benefit of Mme. Geisteringer brought together an audience that filled the house to overflowing."

(New York Times, 1.2.1884)

"'The Rape of the Sabines', a four-act farcial comedy from the pen of Franz and Paul von Schönthan, was acted at the Thalia Theatre last evening in presence of an audience that crowded the house to overflowing."

(New York Times, 24.10.1885)

"The Thalia Theatre, in the Bowery, was jammed last night; Emil Thomas, a popular comedian from Berlin, made his first appearance in America, in a play just suited to the taste of the majority of the Germans resident in this city."

(New York Times, 11.3.1887)

Eines ähnlich großen Publikumszuspruchs erfreuten sich die Aufführungen des Musiktheaters:

"Zum vierten Male wurde gestern Abend die komische Oper 'Der Seecadet' von Richard Genée im Thalia Theater gegeben. Das Haus war total überfüllt; schon um sieben Uhr mußte die Kasse für die reservierten Sitze geschlossen werden und gegen acht Uhr war selbst kein 'standing room' zu erlangen."

(New Yorker Staatszeitung, 1.11.1879)

"Unter stürmischem Beifallsjubel und homerischem Gelächter zog gestern Abend die neueste komische Oper von Richard Genée, 'Nisida', zum ersten Mal über die Bühne des Thalia Theaters...vor einem Publikum, welches alle Ränge des Hauses füllte."

(New Yorker Staatszeitung, 8.12.1880)

Nach allem, was wir wissen, dürfen wir mit einem anhaltend starken Besuch des deutschsprachigen Thalia Theaters von 1879-88 rechnen, vielleicht sogar mit einem fast ständig vollbesetzten Haus.

Die nächste Frage, die sich stellt, betrifft daher die Quantität und Qualität des deutschsprachigen Publikums in New York.

Die Einwanderung von Menschen deutscher Zunge in die USA schnellte abrupt von 84.638 (1880)¹⁾ auf 210.485 (1881)²⁾ in die Höhe, erreichte im folgenden Jahr mit 250.630³⁾ den Kulminationspunkt, sank dann wieder etwas, blieb aber bis 1892 im großen und ganzen bei über 100.000 Einwanderern.

Diese letzte, zahlenmäßig stärkste Immigration des 19. Jahrhunderts in die USA (im Durchschnitt über 130.000) ließ die deutschsprachige Bevölkerung auch in New York, innerhalb von zehn Jahren, bis 1890, um knapp ein Drittel anwachsen, von ca. 218.000 (1880)⁴⁾ auf ca. 305.000 (1890)⁵⁾ - das entsprach etwa

-
- 1) U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, 56 f.
 - 2) a.a.O. Die deutsche Auswanderung nach Kanada, Brasilien und Australien hingegen war in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts nur geringen Schwankungen unterworfen (vgl. P. Marschalck, a.a.O., 49). An der verstärkten Einwanderung in die USA waren neben Menschen deutscher Zunge alle traditionellen Einwandererländer in West-, Mittel- und Nordeuropa beteiligt, selbst Italien stellte zum ersten Mal ein größeres Kontingent von Auswanderern (vgl. O. Schmieder, Geogr. Handbücher, Die Neue Welt, Teil 2, Nordamerika, hrsg. von H. Lautensach, München 1963, 48).
Den Grund für das Emporschnellen der Immigrationszahlen sieht der amerikanische Wirtschaftshistoriker Faulkner im Konjunkturzyklus:
"Steigen und Fallen dieser anrollenden Arbeiterflut entsprachen fast genau den Zeiten der Hochkonjunktur und der Depression. So verzeichnen wir die Rekordjahre 1873 mit 459.803 Einwanderern, 1882 mit 788.922, 1892 mit 579.663, 1907 mit 1.285.349 und 1914 mit 1.218.420 Einwanderern," Geschichte der amerikanischen Wirtschaft, Düsseldorf 1957, 491 (Originalausgabe: American Economic History, New York 1924). Vgl. auch seine graphische Darstellung der Konjunkturzahlen, 658.
 - 3) U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, 56 f.
 - 4) The Statistics of the Population of the United States, Tenth Census, 1880, Washington 1883.
 - 5) The Statistics of the Population of the United States, Eleventh Census, 1890, Washington 1895.

einem Fünftel der Gesamtbevölkerung der Stadt¹⁾; d.h. rückblickend betrachtet, hatte sich die Anzahl der New Yorker Deutschen seit der Gründung des deutschsprachigen Berufstheaters in Amerika um 1850 in den darauffolgenden vier Jahrzehnten vervierfacht.

Die statistisch erfaßte Berufsschichtung der deutschsprachigen Bevölkerung in den USA unterschied sich nach den Censuszahlen 1870, 80 und 90²⁾ kaum. Das besagt freilich nicht, daß die Verhältnisse in New York konstant geblieben wären. Die Entwicklung, wie sie sich um 1890 deutlich abzeichnet, läßt darauf schließen, daß die deutschsprachige Bevölkerung New Yorks, und speziell jene in "Little Germany", schon im vorangegangenen Jahrzehnt einer nicht unerheblichen Fluktuation unterlag. Diese Fluktuation spiegelt sich nicht unbedingt in der Berufsstatistik. Wir haben aber das Indiz der zunehmenden Auffüllung anderer New Yorker Stadtteile (vor allem Yorkville) mit wohlhabend gewordenen Deutschsprachigen, die ihren Platz in "Little Germany" mit Neueinwanderern tauschten.

Im Anhang legen wir eine Liste der gehobenen Berufe aller deutschsprachigen Neueinwanderer in die USA nach den Censuserhebungen von 1870, 80 und 90 vor. Hier zeichnet sich eine interessante Entwicklung ab, auf die Hutchinson aufmerksam gemacht hat: Die Zahl der Einwanderer mit gehobenen Berufen geht nahezu in allen Sparten von 1870-90 kontinuierlich zurück, obwohl die Gesamtzahl der Neueinwanderer überproportional steigt.

Wir dürfen diese Entwicklung wahrscheinlich mit einem gewissen Recht auf unser Problemgebiet, nämlich "Little Germany" in New York, übertragen. Allerdings mit der Einschränkung, daß sich wenigstens ein Teil der Immigranten in "Little Germany", der Einfallspforte fast aller deutschsprachigen Einwanderer in die USA, zeitweise staute; das führte - und darauf deutet u.a. das

1) Die Gesamtbevölkerung New Yorks betrug um 1890 1.441.216, vgl. H. Furer, a.a.O., 36.

2) Hutchinson, a.a.O., Occupational Distribution of Foreign Stock 1870-90, Tab. 21, 25a, 25b, 29a, 29b.

Anzeichen einer ungebrochenen Kontinuität im deutschen Presse-¹⁾ und Schulwesen²⁾ New Yorks - bei aller Fluktuation a u c h in "Little Germany" vermutlich zu einer gewissen Aussiebung und Ansiedlung gehobener Berufe in diesem alten Zentrum des Deutschtums in New York.

Wir dürfen deshalb mit einer ständigen, wenn auch abnehmenden Erneuerung eines Kerns gehobener Berufe in "Little Germany" rechnen - und dieser Kern von Menschen mag ausgereicht haben, um noch für das Thalia Theater ein festes und dankbares Stamm-publikum zu bilden.

Erst gegen Ende der 80er Jahre scheint die Fluktuation den Kern der gehobenen deutschsprachigen Schicht in "Little Germany" zu unterspülen und zwar in Zusammenhang mit der an-schwellenden Einwanderung eines äußerst aktiven und zum raschen Aufstieg entschlossenen Ostjudentums jiddischer Zunge (aus Ruß-land, Ungarn, Galizien und Rumänien, aus Litauen, Polen und der Ukraine)³⁾.

-
- 1) 1883 hatte New York 5 deutschsprachige Tageszeitungen, von denen die New Yorker Staatszeitung mit einer Auflagenhöhe von ca. 60.000 führte, vgl. C. Wittke, The German-Language Press in America, 208.
 - 2) vgl. L. Viereck, a.a.O.; A. Faust, a.a.O.
 - 3) Zwischen 1880 und 1910 stieg die Zahl der ostjüdischen Bevölkerung New Yorks, die 1880 ca. 30.000 betrug, steil an. Der größte Einwandererstrom fiel in die Zeit zwischen 1901 bis 1910, s. O. Schmieder, a.a.O., 48. Im gleichen Jahr be-trug die ostjüdische Bevölkerung New Yorks ca. 1 Mio., s. Population, General Report and Analysis, Thirteenth Census, Washington 1913; S. Joseph, Jewish Immigration to the Unit-ed States, New York 1914. Unter "ostjüdisch" sind 2 Gruppen zu verstehen: Die Einwanderer aus dem Zarenreich (Herkunfts-gebiete vor allem Russisch-Polen und Ukraine); die zweite Gruppe kam aus der österreichisch-ungarischen Monarchie (Herkunftsgebiete vor allem Österreichisch-Polen, d.h. Gali-zien, Böhmen, Ungarn). Die Mehrheit beider Gruppen sprach jiddisch, vgl. dazu auch M. Rischin, a.a.O. Es gibt zahlreiche Beispiele für ein vergleichbares Einsie-deln gerade in New York: Etwa die 'Eroberung' eigener Vier-tel für Iren, Neger, Puertorikaner.

Der Vorgang ist als solcher keineswegs isoliert, von Bedeutung ist vielleicht mehr der ziemlich nahtlose Übergang von einem deutschsprachigen zu einem jiddischen Stadtteil, und was unsere Frage betrifft, vom deutschsprachigen zum jiddischen Theater¹⁾. Das Ineinandergreifen der Siedlungssequenzen zeigt sich übrigens schon in einem Detail aus den beginnenden 80er Jahren: Bei Aufführungen von Stücken, in denen ein 'peddler' (Hausierer) die Hauptrolle spielte, bestand das Publikum des Thalia Theaters (nach einer Veröffentlichung im New York Mirror aus dem Jahr 1881)²⁾ zu Zweidrittel aus deutschsprachigen Juden; diese standen damals offenbar noch auf einer frühen Assimilationsstufe und verdienten im Wandergewerbe ihren Lebensunterhalt³⁾.

Im ganzen ergibt sich nun das folgende Bild: Auf der einen Sei-

-
- 1) Sporadische Aufführungen in jiddischer Sprache fanden in New York bereits ab 1882 statt. Erst ab 1890 aber ("the first golden epoch of the Yiddish theatre," D. Lifson, *The Yiddish Theatre*, 785, zit. in G. Freedley/J. Reeves, *A History of the Theatre*, New York 1968) gab es mehrere feste Bühnen wie z.B. das People's Theatre, das Windsor Theatre und das Thalia Theater. Zur weiteren Entwicklung der jiddischen Bühne New Yorks vgl. M. Rischin, a.a.O., Kap. 7; T. Brown, a.a.O., Bd. 3, *Yiddish Theatres*, 589.
 - 2) R. Glanz, a.a.O., 41. Bei diesen Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre eingewanderten deutschsprachigen Juden handelt es sich um eine ältere Siedlungswelle, die den jiddischsprechenden Juden aus Osteuropa um fast ein Jahrzehnt vorausging. Diese ältere Einwanderung rekrutierte sich vornehmlich aus der österreichisch-ungarischen Monarchie; die Auswanderung böhmischer Juden wurde bereits gestreift (s. vorliegende Arbeit, I, 12). Größere Immigrantenzahlen sind bis 1880 noch nicht festzustellen (vgl. O. Schmieder, a.a.O. 48).
 - 3) Derselben Berufsgruppe gehörte ein Großteil der osteuropäischen Juden New Yorks an. Nach einer Statistik von 1890, aufgestellt von der Baron de Hirsch Gesellschaft (in Tcherikowers "Geshikhte fun di idishe arbeter bavegung in di feryaynikte shtatn", New York 1943-45, I, 258 f., zit. in M. Rischin, a.a.O., 272), waren sie an erster Stelle im Schneiderhandwerk und in der Konfektion, an zweiter Stelle als Hausierer tätig. Es darf angenommen werden, daß die gleichen Berufe seit Beginn der großen ostjüdischen Immigration bevorzugt wurden.

te steigt die Zahl der Immigranten, die in New York Fuß gefaßt hatten, enorm an; der Großteil dieser Neuankömmlinge gehört den unteren sozialen Schichten an. Auf der anderen Seite sank die Zahl der Angehörigen gehobener Berufe bei den Neueinwanderern. Diese Feststellungen gelten ganz allgemein für die USA. Wir haben aber, wie wir sahen, Grund zu der Annahme, daß das Absinken der gehobenen Berufe in New York (und spezifisch in "Little Germany") sich nicht so extrem auswirkte wie im übrigen Staatsgebiet der USA. Ohne eine solche Annahme wäre das Bestehen eines großen deutschen Theaters in New York, das mitten in "Little Germany" lag, unmöglich gewesen. Erst gegen Ende der 80er Jahre änderten sich die Verhältnisse auch in "Little Germany" grundlegend - und zwar weniger hinsichtlich der Berufszusammensetzung als hinsichtlich der Sprachzugehörigkeit der Bewohner.

2. Der Spielplan: Die vermittelnde Funktion des Thalia Theaters

a) Das Musiktheater

Auf den ersten Blick unterscheidet sich der Spielplan des Thalia Theaters nicht wesentlich von dem des früheren Stadttheaters. Wie beim Stadttheater lag der Schwerpunkt des Gesamtangebots auf dem Sektor des musikalischen Lachtheaters. Ebenso überwog im Sprechtheater der Anteil des heiteren Genres (Komödien, Possen, Schwänke) gegenüber Klassikern und zeitgenössischen Dramatikern. Die Ähnlichkeit des Spielplans läßt - wie im vorigen Abschnitt in anderer Weise belegt - auf ein in seiner sozialen Zusammensetzung gegenüber dem Stadttheater nicht sehr verändertes Publikum schließen.

Verändert ist dagegen die Position des Thalia Theaters im Gesamtspektrum der New Yorker Bühnen. Besonders im Bereich des musikalischen Lachtheaters¹⁾, in geringerem Umfang aber auch

1) Das betrifft die Operette und das musikalische Lustspiel. Opern werden in unserer Arbeit so gut wie nicht berücksichtigt.

des Sprechtheaters, wurde jetzt die deutsche Bühne New Yorks zum Anreger für die Broadwaybühnen. Das Repertoire der englischsprachigen Bühnen der Stadt richtete sich zunehmend nach dem des deutschen Theaters. Das besagt nicht nur, daß, wie unten gezeigt werden soll, am Thalia Theater aufgeführte Stücke von den Broadwaybühnen übernommen wurden; die Anregung galt auch für eine Reihe jetzt in den USA tätig werdender Komponisten, deren Schaffen sich an Kompositionen und Stücken orientierte, die nur am Thalia Theater erstaufgeführt wurden. Wir haben hier ein sehr schönes Beispiel dafür, wie der Strom europäischer Kultur kanalisiert und nach Amerika übertragen wurde. Um im Bilde zu bleiben: Diesen primären Kanal stellte das Thalia Theater dar¹⁾.

tigt. Sie standen verhältnismäßig selten auf dem Spielplan des Thalia Theaters und nur in einigen Fällen als eigene Inszenierung. Dafür gab es am Thalia Theater Gastspiele renommierter Operngesellschaften, die auch auf den Broadwaybühnen vertreten waren (vgl. vorliegende Arbeit, I, 25). Einige deutsche Opernaufführungen waren ab 1884-91 in dem 1883 gegründeten Metropolitan Opera House zu sehen (unter Leitung von Damrosch bzw. Seidl, s. T. Brown, a.a.O., Bd. 3, 443 f.). Die Situation verbesserte sich nach 1886 etwas durch den Erwerb der amerikanischen Erstaufführungsrechte einiger Wagner-Opern durch die MET. Selbst unter Einschluß der Wagner-Opern war aber der Einfluß der deutschsprachigen Oper vergleichsweise schwächer als der Einfluß der deutschsprachigen Operette. Ich habe deshalb - und weil die Oper im eigenen amerikanischen Musikschaffen auch später keine große Rolle spielt - darauf verzichtet, mich ausführlich mit ihr auseinanderzusetzen.

- 1) Nicht ganz unberücksichtigt bleiben darf in diesem Zusammenhang die Arbeit, die schon das Stadttheater und das Germaniatheater geleistet hatten. Folgende Operetten wurden von diesen Theatern zwischen 1860-80 für Amerika erstaufgeführt:

- a) vom Stadttheater: Die Offenbach-Operetten "Orpheus in der Unterwelt" (1.3.61), "Die schöne Helena" (3.12.67), "Die Großherzogin von Gerolstein" (12.1.70), "Blaubart" (15.2.70); von Suppé die Einakter "Zehn Mädchen und kein Mann" (24.4.67) und "Die schöne Galathée" (6.9.67), vgl. F. Leuchs, a.a.O., Appendix VII.
- b) vom Germaniatheater: Die Offenbach-Operette "Banditen" (2.10.73); von Suppé "Fatinitza" (14.4.79); von Joh. Strauß (Sohn) "Die Fledermaus" (31.12.74), vgl. G. Odell, a.a.O., Bd. 9: 1870-75 und Bd. 10: 1875-79.

Die Aufführungen dieser Operetten sind quasi als Vorspiel zu betrachten; sie blieben zunächst Episode, bis dann ab 1880

Welche Impulse waren für die USA von besonderem Gewicht? Wir müssen hier in erster Linie die Operette nennen.

Seit etwa 1875 hatte sich die neue Kunstform der Operette auf den europäischen Bühnen von Wien bis Paris und London endgültig durchgesetzt. In diese Zeit fielen z.B. die ersten großen Operettenerfolge von Joh. Strauß (Sohn), Genée, Suppé, Millöcker. Bereits ab 1879 brachte das Thalia Theater von diesen und weiteren Komponisten die Erstaufführungen für den amerikanischen Kontinent. Die vermittelnde Funktion des Thalia Theaters für die zeitgenössische Musikbühne der USA geht aus den folgenden Belegen für die amerikanischen Erstaufführungen am Thalia Theater und die Zweitaufführungen am Broadway hervor:

1. "Die Fledermaus" von Joh. Strauß (Sohn) (am Thalia Theater 18.10.79; am Casino Theatre 16.3.85).
2. "Der Seekadett" von Genée (am Thalia Theater 27.10.79; an Daly's Theatre als "The Royal Middy" 28.1.80).¹⁾
3. "Orpheus in der Unterwelt" von Offenbach (am Thalia Theater 13.3.80; am Bijou Theatre als "Orpheus and Euridyce" 1.12.83).
4. "Boccaccio" von Suppé (am Thalia Theater 23.4.80; an Wal-lack's Theatre 8.10.84).
5. "Prinz Methusalem" von Joh. Strauß (Sohn) (am Thalia Theater 29.10.80; am Metropolitan Casino 26.6.83).

das Thalia Theater der europäischen Operette auf breiter Front zum Durchbruch verhalf.

- 1) vgl. zur Broadway-Rezeption die zeitgenössische amerikanische Presse: "An adaptation of the musical comedy 'Der Seekadett' was produced for the first time last night at Mr. Daly's theatre under the title of 'The Royal Middy'. There was a large and brilliant audience present, who indulged in manifestations of enjoyment and cordial appreciation, the curtain being raised three times at the end of the first act in response to the applause which was spontaneously accorded," New York Times, 29.1.1880.

Weitere Kritiken dazu u.a. zu finden in: New York Daily Tribune vom 29.1.1880, The Evening Express ebenfalls vom 29.1.1880.

Das Germaniatheater spielte die Operette unter dem Titel "Der Marinekadett" in der gleichen Spielzeit nach, vgl. E. Zeydel, a.a.O., 262 und vorliegende Arbeit I, 27, Anm. 1.

6. "Nisida" von Genée (am Thalia Theater 7.12.80; an Daly's Theatre als "Zanina, or the Rover of Cambaye" 18.1.81).¹⁾
7. "Blaubart" von Offenbach (am Thalia Theater 3.2.81; am Bijou Theatre als "Bluebeard" 6.5.84).
8. "Apajune, der Wassermann" von Millöcker (am Thalia Theater 13.1.82; am Bijou Theatre als "Apajune, the Water Sprite" 25.2.82).
9. "Der lustige Krieg" von Joh. Strauß (Sohn) (am Thalia Theater 15.3.82; am Casino Theatre als "The Merry War" 27.4.84).
10. "Der Bettelstudent" von Millöcker (am Thalia Theater 19.10.83; am Casino Theatre als "The Beggar Student" 6.10.84).
11. "Afrikareise" von Suppé (am Thalia Theater 27.12.83; am Standard Theatre als "A Trip to Africa" 23.12.84).
12. "Nanon" von Genée (am Thalia Theater 2.1.85; am Casino Theatre 29.6.85 unter der Gastregie von Heinrich Conried).
13. "Gasparone" von Millöcker (simultan am Thalia Theater und am Standard Theatre 21.2.85).²⁾
14. "Der Feldprediger" von Millöcker (am Thalia Theater 1.5.85; an Wallack's Theatre als "The Black Hussar" 4.5.85).³⁾

1) vgl. zur Broadway-Rezeption die englischsprachige Presse New Yorks: "In producing 'Zanina, or the Rover of Cambaye', at his beautiful theatre, Augustin Daly has furnished the metropolitan stage with the richest and costliest presentation of the kind recorded in its history. The piece is Mr. Daly's own adaptation from Richard Genée's comic opera 'Nisida', and the libretto is as crisp, sparkling and witty as everything that comes from his hands," The Daily Picayune, 25.1.1881.
Weitere Kritiken dazu u.a. zu finden in: The Evening Express, The Daily Graphic, The Evening Post (alle vom 19.1.1881).

2) Vermutlich kam die Aufführung von "Gasparone" am Standard Theatre durch Vermittlung des Thalia-Theater-Regisseurs Heinrich Conried zustande; insofern kann daher von einer vermittelnden Funktion des Thalia Theaters gesprochen werden, obwohl die Operette simultan am deutsch- und englischsprachigen Theater New Yorks herausgebracht wurde.

3) Die Liste der angeführten Operetten mit den jeweiligen Aufführungsdaten am Thalia Theater bzw. am Broadway wurde zusammengestellt unter Zugrundelegung von Browns "A History of the New York Stage" sowie Odells "Annals of the New York Stage". Einschränkend muß gesagt werden, daß die amerikani-

Neben den genannten Operetten gab es auch eine geringere Anzahl von Aufführungen, die aus dem einen oder anderen Grund weniger Eindruck auf die Musikdirektoren der Broadwaybühnen gemacht haben müssen, so daß die Stücke nicht übernommen wurden. Eine weitere Ausnahme bildeten die beiden Strauß-Operetten "Das Spitzentuch der Königin" und "Der Zigeunerbaron", die interessanterweise schon an einer amerikanischen Operettenbühne (dem Casino Theatre) erstaufgeführt wurden (1.10.82 bzw. 15.2.86), bevor sie am Thalia Theater herauskamen (1.10.83 bzw. 1.4.86)¹⁾. Auch hier vermittelte aber das Thalia Theater: "Der Zigeunerbaron" wurde als "The Gypsy Baron" unter der Gastregie von Heinrich Conried gegeben; wahrscheinlich traf das gleiche bei der ersten Operette zu²⁾.

Die Operetten (und auch die Sprechstücke) wurden vom Thalia Theater nicht unmittelbar in Europa angekauft. Wie noch heute allgemein üblich, lag die geschäftliche Verbindung zwischen Komponist und Theater - und natürlich besonders zwischen Komponist und überseeischer Bühne - in den Händen einer oder mehrerer Agenturen. Welche Agenturen vermittelten die europäische Operette in die USA?

Soweit sich übersehen läßt, war es nur eine einzige. Sie wurde um 1880 von dem deutschen Regisseur Heinrich Conried (zusammen mit Goldmark) gegründet, die "Goldmark & Conried's Authors and Composers' International Agency"³⁾. Diese Agentur, die rasch

sche Erstaufführung dreier Operetten ("Die Fledermaus", "Orpheus in der Unterwelt", "Blaubart") bereits am Stadttheater bzw. am Germaniatheater erfolgte, s. vorliegende Arbeit, II, 37, Anm. 1a und 1b.

1) T. Brown, a.a.O., Bd. 3, 485 und 488; G. Odell, a.a.O., Bd. 12: 1882-85 und Bd. 13: 1885-88.

2) vgl. M. Moses, a.a.O., 58 f.
Die amerikanische Theaterwissenschaft hat die vermittelnde Funktion des Thalia Theaters offensichtlich erkannt: "The Thalia theatre was to become famed as the home of operetta, the devouring element of the theatrical history of the 80's," G. Odell, a.a.O., Bd. 11: 1879-82. Allerdings bringt Odell kaum Belege für diese These bei.

3) M. Moses, a.a.O., 51.

florierte, konnte sich bis 1893 die Aufführungsrechte fast sämtlicher Wiener Operettenkomponisten und vieler europäischer Lustspielautoren sichern:

"Conried was beginning to bring over to America all the operatic works of the Viennese composers. His most important agreements were with Millöcker, Suppé, Genée, Zeller, Leon and Strauß." 1)

Conried wechselte Ende 1879 vom Germaniatheater ans Thalia Theater über, das er (zusammen mit Amberg und Hermann) ab 1881 bis 1883 mitleitete. Danach, ab 1883, arbeitete er als freier Regisseur in New York am deutsch- und englischsprachigen Theater. Diese dreifache Funktion, als leitende Kraft am Thalia Theater, als Co-Direktor einer der damals führenden Agenturen New Yorks²⁾, und als Gastregisseur an Broadwaybühnen, läßt Conried als die maßgebende zeitgenössische Persönlichkeit in der Vermittlung europäischen Musik- und Theaterschaffens an die USA erscheinen.

Wie bedeutsam die nach Amerika übernommene europäische Operette für das künftige amerikanische Musikschaffen war, zeigen einige Zitate amerikanischer Theaterwissenschaftler und Amerikanisten:

"The transition between the German and the American operetta was effected by many composers and librettists, who were themselves immigrants from Germany, Austria, Hungary, and Czechoslovakia (Bohemia):...Romberg,...Kerker, Friml, Luders, Engländer." 3)

"Die amerikanische Operette stand ganz im Zeichen Europas, ihre Schöpfer (de Koven, Friml, Romberg, Kerker, Luders, Herbert, Engländer) waren Epigonen der großen europäischen Komponisten." 4)

1) M. Moses, a.a.O., 39 und 50. Außerdem kamen im Jahr 1886 Verträge mit den Erben Richard Wagners zustande. Die amerikanischen Erstaufführungsrechte einiger Wagner-Opern erwarb in den folgenden Jahren durch Conrieds Agentur der damalige 'artistic director' der MET, Stanton (vgl. auch vorliegende Arbeit, II, 36, Anm. 1).

2) Ohne Zweifel verdankt seiner Agentur das Casino Theatre die Erstaufführungsrechte der beiden oben genannten Operetten.

3) P. Bauland, *The Hooded Eagle, Modern German Drama on the New York Stage*, Syracuse, N.Y., 1968, 38.

4) U. Gatzke, *Das amerikanische Musical*, München 1969, 74.

Der 'musical style' eines Ludwig Engländer war, um mit Cecil Smith zu sprechen, "conspicuously Teutonic, sounding like memories of the restaurants in his native Vienna"¹⁾.

Die Verbindung der deutschen mit der amerikanischen Musikbühne New Yorks war bei Engländer besonders deutlich, denn ab 1882 war der Komponist als Dirigent am Thalia Theater tätig, seit Ende der 80er Jahre in gleicher Funktion am Casino Theatre, einer der tonangebenden Operettenbühnen New Yorks, an der auch Gustav Kerker temporär dirigierte.

Rudolf Friml und Sigmund Romberg waren die letzten dieser amerikanischen Komponisten, die "geistig (noch) ganz in der Zeit des Dreivierteltaktes lebten"²⁾. Das Publikum störte sich nicht an dem 'schablonenhaften' Text vieler ihrer Operetten; "entscheidend für den Erfolg waren die Operettenmelodien"³⁾. Friml hatte den Haupterfolg mit "Rose Marie", Romberg mit "The Student Prince"⁴⁾ und "Maytime":

"Mit 'Maytime' eroberte Romberg sich 1917 endgültig die Operettenbühne in Amerika...Die Zugnummer 'Will You Remember?' benutzte er als eine Art Leitmotiv, er ließ diese schwingende Walzermelodie mehrmals wiederkehren." ⁵⁾

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts dominierten jedenfalls, neben Vaudeville und Revue, die Operette und ihr Ab-

1) C. Smith, Musical Comedy in America, New York 1961, 135, zit. nach U. Gatzke, a.a.O., 78.

2) U. Gatzke, a.a.O., 79.

3) a.a.O.

4) nach dem Meyer-Förster-Stück "Alt-Heidelberg".

5) U. Gatzke, a.a.O., 81.

Alle diese 'amerikanischen Komponisten' waren bereits in Europa musikalisch ausgebildet worden, was dennoch die Funktion des Thalia Theaters nicht beeinträchtigt haben dürfte. Es ist anzunehmen, daß neben Engländer auch andere in irgendeiner Weise mit dem Thalia Theater verbunden waren; und nur die Resonanz, die die von den Broadwaybühnen übernommenen Operetten des Thalia Theaters beim amerikanischen Publikum hatten, gab den meisten von ihnen Anstoß und Ansporn zur Verfertigung eigener epigonaler Werke. Zu weiteren Werken der amerikanischen Operettenkomponisten vgl. U. Gatzke, a.a.O., Kap. 2, B.

kömmeling, das frühe Musical (die 'musical comedy')¹⁾, die Broadwaybühnen. Die Abhängigkeit von der Operette ging so weit, daß auch die amerikanischen Komponisten den Schauplatz der Handlung mit Vorliebe in ein quasi europäisches Operettenmilieu verlegten:

"Many American musicals, while not based on plays from Germany, were set there or in Austria or in Switzerland. In the years 1907, 1908, and 1909 Broadway offered such titles as 'Lola from Berlin', 'The Toymaker of Nuremberg', and 'The Girls of Gottenburg', all by Americans."²⁾

Die allmähliche Überführung und Umwandlung dieser 'sekundären' amerikanischen Operette in die Form des Musicals im eigentlichen Sinne³⁾ kann hier nicht mehr behandelt werden, da der Vor-

1) George Edwardes, der Direktor des Londoner Gaiety Theatre, soll 1892 erstmals diesen Terminus für sein Stück "In Town" kreiert haben, vgl. A. Hyman, *The Gaiety Years*, London 1975, 64. Abweichend von Hyman gibt D. Ewen (*History of Popular Music*, New York 1961, zit. nach U. Gatzke, a.a.O., 1) für die Einführung des Ausdrucks ein wesentlich früheres Datum an (1874).

Zur Spezifizierung der 'musical comedy' äußert sich Hyman wie folgt: "These pieces had catchy and melodious music and a light-hearted and inconsequential plot...they took something from the Gilbert and Sullivan operas, had a good deal in common with the Continental operettas, and derived some of their comedy ideas from the old Gaiety burlesques," 63 f.

Erst das 'moderne Musical' (nach Gatzke ab 1927) löst sich teilweise aus der Tradition der burlesken Mischform der Operettennachfolge, vor allem dadurch, daß nun die dramatische Handlung und gesprochene Texte mehr in den Vordergrund treten. Obwohl das moderne Musical nicht "in direkter Linie und nur aus der Operette hervorgegangen ist...war sie das wirksamste Vorbild für das Musical," U. Gatzke, a.a.O., 85 und 68.

2) P. Bauland, a.a.O., 37.

3) vgl. dazu E. Helms Aufsatz "Vom Wesen des amerikanischen Musicals", in: *Theater und Drama in Amerika*, hrsg. von E. Lohner/R. Haas, Berlin 1978, 127-135; zum 'deutschen Musical' vgl. S. Pflichts *Musicalführer*, München 1980. Pflicht behandelt die Einbürgerung des amerikanischen Musicals in Europa sowie die deutsche Eigenentwicklung dieser Musikform aus USA. Aus dem Vorwort des Musicalführers: "Heute hat das deutschsprachige Musical-Theater die Sprechbühne überrundet. Neueste Statistiken belegen, daß in der Spielzeit 1977/78 die Besucherzahlen des Schauspiels zurückgingen, während sie für den Bereich des Musicals zunahmen."

gang erst in die 20er Jahre dieses Jahrhunderts fällt. Es ist aber unumstritten, daß die europäische, und insbesondere die deutsche und österreichische Operette, eine der wichtigsten Wurzeln dieser so spezifisch amerikanisch (anmutenden) Musikform darstellt.

b) Die Sprechbühne

Sehr viel schwieriger ist die Situation der Sprechbühne zu beurteilen. Auch hier kann, mit Einschränkungen, von einer vermittelnden Funktion des Thalia Theaters gesprochen werden. Allerdings erfüllte das Thalia Theater diese Funktion nur für einen begrenzten Zeitraum, nämlich für die Jahre zwischen 1879 und 1884. Und selbst für diesen recht kurzen Abschnitt liegen so gut wie keine Belege vor.

Die Ursache dieser unbefriedigenden Situation liegt in dem Fehlen vollständiger Spielpläne des Thalia Theaters wie der Broadwaybühnen in den 80er Jahren. Sowohl die 3bändige "History of the New York Stage" von Brown sowie die 15bändigen "Annals of the New York Stage" von Odell führen lediglich eine Auswahl der Spielpläne, mit der Absicht, einen repräsentativen Überblick über das Repertoire der Theater zu geben.

Die Reduktion der Spielpläne auf eine Auswahl fällt bei beiden Autoren mit einem weiteren Nachteil zusammen: Für das Thalia Theater werden zahlreiche Titel der gespielten Stücke angegeben, doch fast nie Autorennamen; für die Broadwaybühnen sind die dort gespielten Stücke zwar oft mit Autorenangabe versehen, die Titel sind aber aus dem Deutschen (und Französischen) völlig frei ins Englische übersetzt, so daß sich nicht erkennen läßt, um welche Stücke des jeweiligen Autors es sich handelt. Ein ins einzelne gehender Vergleich der Stücke und Titel zwischen Thalia Theater/Broadwaybühnen ist deshalb nicht durchführbar¹⁾.

1) Die einzigen identifizierbaren Übernahmen bilden Held/Jacob-

Jedoch steht außer Frage, daß Stücke "which had already proved their popularity on the German stage of the city"¹⁾ von den Broadwaybühnen übernommen wurden²⁾.

Für die starke Resonanz vieler moderner Komödien, die am Thalia Theater erstaufgeführt wurden, sprechen zeitgenössische Kritiken:

"The German comedian Herr William Knaack appeared at the Thalia theatre last evening in Julius Rosen's 'Fromme Wünsche'. Its representation last night was the first in this country...Herr Knaack and the company were very amusing...and in recalls...the hearty enjoyment of the audience was made manifest."

(New York Times, 11.11.1882)

"'Das tägliche Brot' by Berla, was produced last evening at the Thalia theatre. This new play is a two-act comedy, of a stamp common enough upon the German stage...The cast kept the audience in the best possible humor until the fall of the green curtain."

(New York Times, 17.10.1883)

Die Auswahl der Spielpläne bei Odell und Brown weist folgende Namen deutscher und französischer Komödienautoren auf:

L'Arronge	Kalisch	Dumas d. J.
Benedix	Langner	Halévy
Berg	Manstädt	Hennequin
Berla	v. Moser	Meilhac
Bittner	Rosen	Ohnet
Günther	v. Schönthan	Sardou
Jacobson	Treptow	Scribe

sons "Die Näherin" (am Thalia Theater 8.4.80; an Wallack's Theatre als "The Seamstress" 17.8.85) und Sardous "Cyprienne" (am Thalia Theater 2.2.82; am Park Theatre als "Divorcons" 24.3.82), vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 3; G. Odell, a.a.O., Bd. 11: 1879-82.

- 1) M. Felheim, The Theater of Augustin Daly, Cambr., Mass., 1956, 144.
- 2) Darüberhinaus übten diese Stücke zweifellos einigen Einfluß auf die allerdings erst Anfang des 20. Jahrhunderts verstärkt einsetzende Produktion amerikanischer Komödienschreiber aus: "It seems feasible to believe that the German farce...exerted some influence on the American. American comedy...owes more to these...pieces than to the...comedy

Gesichert ist die Übernahme von Stücken folgender Autoren an Daly's Theatre, der führenden Broadwaybühne:

L'Arronge	v. Moser	Dumas d. J.
Benedix	Rosen	Meilhac
Jacobson	v. Schönthan	Ohnet
		Sardou

Dazu müssen freilich zwei Bemerkungen gemacht werden:

1. Daly übernahm die Stücke nicht in Originalfassung, sondern er präsentierte sie seinem Publikum in Adaptationen, die er in den meisten Fällen selbst besorgte:

"He used to have a literal translation made of the play he wished to use, and then he would turn it and twist it about, fitting the parts to the members of his company, and adapting it all to his audience...Daly's adaptations from the German were usually so transfigured that characters and episodes seemed wholly of the American scene." 1)

Auf dem Spielplan pries er dann das adaptierte Stück als 'original play by Augustin Daly' an²⁾.

of Paris, London, Vienna, and Budapest," P. Bauland, a.a.O., 38. Das betrifft vor allem die Stücke von G. Kaufman und S. N. Behrman, vgl. dazu B. Atkinson, Broadway, New York 1956, 114, 131, 141 f., 220 f. und 230 ff.

- 1) M. Felheim, a.a.O., 147 und 180. In diesem Zusammenhang müssen wir noch darauf hinweisen, daß Daly bereits vom Germaniatheater Stücke einiger der oben genannten Autoren übernahm, s. vorliegende Arbeit, I, 26, Anm. 3.
- 2) vgl. dazu M. Felheim, a.a.O., 156. Außer eigenen Adaptationen brachte Daly ferner an seiner Bühne Adaptationen von Joseph Daly, F. Burnand, W. Howells, E. Mollenhauer, J. K. Jerome, F. Williams u.a.m. heraus: "The practice of employing as adaptors playwrights who submitted unusuable pieces to him, became a favorite mode of operating with Daly," M. Felheim, a.a.O., 149.
Einer der wichtigsten 'adaptors' an Daly's Bühne war sein Bruder Joseph: "It would be impossible to overestimate the role of Joseph Daly in the writing and/or adapting of Augustin Daly's plays...The list of German farces which Daly produced should be headed, 'plays adapted by Joseph and Augustin Daly'. For their correspondence reveals clearly a close collaboration with perhaps the major part of the work being contributed by Joseph," M. Felheim, a.a.O., 151 ff.

An Daly's Bühne wurden mehr Stücke deutscher als französischer Autoren gespielt, wofür Felheim folgende Begründung gibt:

"These German plays, so clean and wholesome when compared with French plays of more questionable morality, were certainly the 'obvious' favorites of ladies of good background. The prevailing middle-class morality of these plays made them standards of propriety; these were plays to which mothers could send their daughters." 1)

Wir dürfen aus dem Zitat schließen, daß wenigstens an dieser einen Broadwaybühne das Publikum sich ähnlich zusammensetzte wie am Thalia Theater.

2. Ab 1884 (bis 1897) übernahm Daly neue Stücke deutscher und französischer Autoren nicht mehr vom Thalia Theater; er wandte sich entweder direkt an die Autoren²⁾, oder er bezog die Stücke durch Agenturen, wobei die "Goldmark & Conried's Authors and Composers' International Agency" naturgemäß die Hauptrolle spielte.

Daly's Vorrangstellung am Broadway erklärt sich wahrscheinlich auch dadurch, daß er einer der ersten amerikanischen Theaterleiter war, der den europäischen Autoren Tantiemen überwies³⁾. Durch sein geschäftliches Entgegenkommen gelang es Daly sogar,

1) M. Felheim, a.a.O., 145.

2) Sein Briefwechsel mit v. Schönthan (Franz), Kadelburg, Blumenthal, Stobitzer u.a.m. ist bezeugt, vgl. M. Felheim, a.a.O., 148. Vermutlich hat sich Daly auch mit einigen dieser Autoren 1886 anlässlich seines Gastspiels in Hamburg und Berlin persönlich in Verbindung gesetzt. (Zur Rezeption des Daly-Gastspiels, mit Stücken von Stobitzer, v. Moser und v. Schönthan, vgl. J. Daly, *The Life of Augustin Daly*, New York 1917, 406 ff.) Ferner dürften Berichte amerikanischer Korrespondenten über europäische Aufführungen einiger Stücke der oben genannten Autoren wohl auch noch Daly's Interesse an dieser Dramatik unterstützt haben, vgl. dazu die zeitgenössische New Yorker Tagespresse, vor allem die New York Times aus den 80er Jahren.

3) Bereits im März 1883 schrieb Daly an seinen Bruder Joseph: "In re German plays - I have to send an advance draft to secure 3 plays 1 by Moser 1 by Rosen & 1 by L'Arronge to Berlin by Saturday's steamer. The amount will be \$ 569," M. Felheim, a.a.O., 144. Das internationale Abkommen über Urheberschutz wurde erst 8 Jahre später, 1891, eingeführt.

das Thalia Theater als amerikanische Erstaufführungsbühne deutscher und französischer Stücke weitgehend auszuschalten:

"After 1884, Daly's adaptations were generally produced first, and then the German manager would play the pieces because of Daly's success."¹⁾

Über die Aufführung der Komödie "The Railroad of Love" (nach Kadelburgs/v. Schönthans "Goldfische") an Daly's Bühne am 2.11.1887²⁾ schrieb die New York Times:

"'The Railroad of Love' is one of the greatest hits which has ever been made at Daly's Theatre. The play has drawn overflowing houses since its production on Tuesday night. The audience stamped the latest adaptation of Mr. Daly with much approval, and the word went out, that the new play was one which the whole city might see with pleasure, and which no young lady...need fear to be seen as a spectator...The new comedy has started on a career of merited prosperity in a city where pure and high-toned entertainments find a hearty welcome."

(New York Times, 5.11.1887)

Neben seiner vermittelnden Funktion im Bereich der Operette und der Komödie erfüllte das Thalia Theater die traditionelle Rolle aller früheren deutschen Sprechbühnen New Yorks hinsichtlich des klassischen Repertoires und des zeitgenössischen ernsten Schauspiels. Eine Wirkung auf die Broadwaybühnen ist auf dieser Ebene noch nicht festzustellen. Übernahmen der - vorwiegend deutschen - Autoren sind nicht verzeichnet.

Dennoch ging die Ausstrahlung des Thalia Theaters auch auf dem Gebiet der Klassiker und des zeitgenössischen Schauspiels über das deutschsprachige Publikum hinaus - wie schon bei seinen Vorgängern, dem Stadttheater und dem kleinen Germaniatheater:

"The representation of 'Hamlet' at the Thalia Theatre last evening was witnessed by an overflowing audience, a fair proportion which consisted of English-speaking playgoers."

(New York Times, 20.3.1885)

Die deutschen Klassiker konnte der New Yorker auf keiner ande-

1) M. Felheim, a.a.O., 144.

2) Die Aufführung am Thalia Theater erfolgte am 29.11.1887.

ren Bühne als am Thalia Theater sehen¹⁾, außerdem nur an dieser Bühne einige der neuen Dramen Europas²⁾. Bot das schon zahlreichen gebildeten (und des Deutschen halbwegs mächtigen) New Yorkern einen hinreichenden Grund zum Besuch einschlägiger Aufführungen am Thalia Theater, so konnte die deutsche Bühne häufig noch mit weiteren Attraktionen aufwarten: Nur hier konnte der New Yorker bekannte Schauspieler und Schauspielerinnen aus Mitteleuropa als Gaststars inmitten eines eingespielten Ensembles bewundern³⁾ - wobei der Ausdruck 'Bewunderung' offenbar genau die vorherrschenden Emotionen trifft, sofern man den Kritiken in amerikanischen Blättern glauben darf.

Ich gebe im folgenden wieder eine Reihe von Belegen:

"In her programme at the Thalia Theatre...the admired actress Josephine Gallmeyer from the German-speaking stage of Europe...exhibited her ability and versatility...with exceedingly pleasing effect. She was recalled frequently by the audience, flowers were showered upon her, and the stage was covered with roses."

(New York Times, 3.10.1882)

"Geibel's tragedy 'Brunhild' with Magda Irschick was given for the first time at the Thalia Theatre last evening, and was received with marked tokens of appreciation."

(New York Times, 7.2.1884)

"Herr Adolf Sonnenthal appeared at the Thalia Theatre last evening, in a four-act drama by Wilbrandt, entitled 'Die Tochter des Herrn Fabricius'...The play was received with decided favor at the Thalia last night."

(New York Times, 12.3.1885)

-
- 1) Das trifft vor allem nach 1883 zu; bis zu diesem Jahr gab es - allerdings nur gelegentlich - auch Klassikeraufführungen an dem von Neuendorff geleiteten 'Neuen Germania-theater', einer Bühne, die sich knapp 2 Spielzeiten lang halten konnte, vgl. dazu T. Brown, a.a.O., Bd. 3, 81; G. Odell, a.a.O., Bd. 11 und 12.
 - 2) Eine Ausnahme war Zolas "L'Assommoir". Das Stück war für wenige Vorstellungen 1879 an einer Broadwaybühne zu sehen, vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 2, 167; ab 1885 wurde das Stück am Thalia Theater gespielt, vgl. dazu die Kritik in der New York Times vom 18.12.1885.
 - 3) abgesehen von sporadischen Auftritten einiger dieser Gaststars (zusammen mit mehreren der 38 Protagonisten des Thalia-Theater-Ensembles) in deutscher Sprache an Broadwaybühnen nach Absolvierung ihres Engagements am deutschen Theater New Yorks (wie z.B. 1887 in der Academy of Music und 1888 im Star Theatre, s. T. Brown, a.a.O., Bd. 2, 102 f. und 321).

"Herr Friedrich Mitterwurzer...came forth last evening at the Thalia Theatre in Brachvogel's 'Narciss'...Herr Mitterwurzer, who is a respectable 'allround' comedian...was often recalled by an attentive throng of spectators."
(New York Times, 11.12.1885)

"'Ein Fallissement', a play by Björnson, was presented at the Thalia Theatre last evening with Herr Ernst Possart as Advokat Berent...The audience was exceedingly large and evidently well pleased at the actor's work, for he was called before the curtain many times."
(New York Times, 5.1.1888)

"Lessing's dramatic poem 'Nathan der Weise' was presented last evening at the Thalia Theatre to a large audience. Herr Ernst Possart's portraiture was evidently attractive to the audience, for they applauded the actor repeatedly and recalled him many times."
(New York Times, 25.1.1888)

"Nothing could be more enthusiastic than the audience with which the Thalia Theatre was packed to overflowing last night. The cordiality of the spectators was repeated by that of the two actors, who took the parts of Othello and Jago, Herr Barnay and Herr Possart; for when Herr Barnay was called for he brought with him Herr Possart, and when the curtain was rung down on Herr Possart, and rose again to a storm of 'Bravos' and 'Hochs', the latter beckoned to Herr Barnay to participate in the love-feast."
(New York Times, 3.4.1888)

Auf die Frage, warum auf dem Sektor der deutschsprachigen (und französischen) Klassik sowie vor allem des zeitgenössischen ernststen europäischen Schauspiels in dieser Phase fast keine Stücke für den Broadway adaptiert wurden, ist eine Antwort nur schwer zu finden.

Die amerikanische Theaterwissenschaft gibt zwar verschiedene Gründe an: Man spricht u.a. von Zensurmaßnahmen wegen der angeblichen Amoralität der europäischen Moderne¹⁾. Ferner glaubt man, den Grund in der kommerziellen Struktur der Broadwaytheater zu sehen, an denen vorwiegend Stücke produziert wurden,

1) vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 1, 168 und Bd. 2, 167; B. Atkinson, a.a.O., 79 f. und P. Bauland, a.a.O., Kap. 1 und 2. Besonders Browns Ausführungen sind für uns von Interesse, da er Zola und Björnson berücksichtigt, deren Stücke ("L'Assommoir" und "Ein Fallissement") für die in diesem Kapitel behandelte Phase hauptsächlich in Betracht kommen. Atkinson und Bauland hingegen beziehen sich mehr auf Autoren, deren Stücke erst nach 1888 in New York zu sehen sind.

die Aussicht auf Erfolg versprochen und das in sie investierte Kapital wieder einspielten. Klassiker, vor allem Shakespeare, wurden nur herausgebracht, wenn bekannte Stars als Hauptdarsteller gewonnen werden konnten¹⁾.

Den angeführten Begründungen ist folgendes entgegenzuhalten: Sicher gab es einen quasi zensierenden Einfluß durch Kirchen und Teile der Presse, eine sog. 'attempted censorship'²⁾. Von einer offiziellen Zensur aber, einer sog. 'State censorship'³⁾, vergleichbar mit der Londoner Zensur, wie sie sich im Amt des Lord Chamberlain manifestierte⁴⁾, konnte im New Yorker Kulturleben um diese Zeit keine Rede sein⁵⁾.

Zum zweiten Argument: Schauspieler, die sich an der deutschen Bühne New Yorks einen Namen gemacht hatten und deshalb wohl als Stars bezeichnet werden dürfen (wie Daniel Bandmann, Mathilde Cottrelly und Emma Seebold), traten im Lauf der 80er Jahre in englischsprachigen Stücken auch an Broadwaybühnen auf. Da sie an der deutschen Bühne ebenfalls in klassischen und zeitgenössischen Stücken spielten, wären sie konsequenterweise als Gaststars in ähnlichen Stücken, soweit englische Übersetzungen vorgelegen hätten, auf den Broadwaybühnen am Platz gewesen. Es gab

-
- 1) wie z.B. der berühmte Edwin Booth, der überwiegend in Shakespeare-Stücken spielte, vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 3: Booth's Theatre.
 - 2) A. Laufe, *The Wicked Stage, A History of Theater Censorship and Harassment in the United States*, New York 1978, 20.
 - 3) L. Beman, *Selected Articles on Censorship of the Theater and Moving Pictures*, New York 1931, Nachdr. 1971, 243.
 - 4) R. Findlater, *Banned! A Review of Theatrical Censorship in Britain*, London 1967, Kap. 1.
 - 5) Erst in den 90er Jahren (und danach) gelang es einflußreichen Institutionen durch Intervention bei 'municipal authorities', einzelne Aufführungsverbote durchzusetzen, die im Sinne einer sog. 'local censorship' verstanden werden können, vgl. dazu P. Bauland, a.a.O., 4 und 44; A. Laufe, a.a.O., 24, 27, 29 und 45; sowie vorliegende Arbeit, III, Pkt. 2 und 3.

aber ernste deutsche und französische Schauspiele so gut wie nicht in englischer Übersetzung oder Adaptation. Die deutschen Gaststars mußten daher meist in Shakespeare-Rollen, in konventionellen Stücken englischsprachiger Autoren, in Melodramen oder in musikalischen Lustspielen und Komödien zu reüssieren suchen: Daniel Bandmann trat als Hamlet, Shylock, Othello und Richard III. im Apollo Theatre auf (1887)¹⁾, Mathilde Cottrelly spielte und sang in "The Seamstress" und "Josephine Sold by Her Sister" an Wallack's Theatre (1885 und 1886)²⁾.

Warum also beschränkten sich die Broadwaybühnen auf Überwiegend englische Autoren im Bereich der ernstesten Dramatik? Wahrscheinlich dürfte für diese Bühnen bei der Repertoiregestaltung die Tradition mitgespielt haben, d.h., es war naheliegend, auf Stücke vor allem englischsprachiger Autoren zurückzugreifen. Bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts (und teilweise bis zur Gegenwart) bewahren die Neuenglandstaaten, ja eigentlich der gesamte Norden der USA, kulturell ihre aus dem angelsächsischen 'Mutterland' stammende Traditionsschiene, auf der mit Zähigkeit weitergefahren wird - auch dann, als die Bevölkerung durch die großen Einwanderungswellen aus Mittel-, Ost- und Südeuropa in ihrer Zusammensetzung verändert war:

"Entrance by the...(non-English) immigrants into the social structures of the existing white Protestant society...has not led to the creation of new structures, new institutional forms, and a new sense of identity...but rather to immersion in a subsocietal network of groups and institutions, which was already fixed in essential outline with an Anglo-Saxon...stamp. The prior existence of Anglo-Saxon institutional forms as the norm, (and) the pervasiveness of the English language...made this outcome inevitable." 3)

Diese Treue zum angelsächsischen Raum, zum vorgeblichen Mutterland, ließ das Theater der USA immer wieder den Blick zum Vorbild England (und vor allem London) richten. Gerade im viktorianischen England war das Theaterpublikum aber in dieser Phase

1) vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 3, 226.

2) a.a.O., 319 ff.

3) M. Gordon, Assimilation in American Life, New York 1964, 127.

an (deutschen) Klassikern und der zeitgenössischen sozialkritischen Dramatik aus Kontinentaleuropa nicht allzusehr interessiert:

"The prosperous and contented middle-class theatregoer liked his 'dramatis personae' to be drawn from the best society...and was not really interested to find out whether the much-debated Scandinavian dramatist (Ibsen) was a subversive propagandist or an incomparable artist." 1)

Man darf nicht vergessen, daß in die 80er und 90er Jahre die größte äußere Machtentfaltung des britischen Empire fiel. Das hatte natürlich Rückwirkungen auf die Einstellung des wohlhabenden britischen Theaterbesuchers zu dem, was er auf der Bühne sehen oder nicht sehen wollte: Er war für das Unterhaltungstheater (eines Robertson, eines Gilbert, eines Pinero)²⁾. Er

-
- 1) L. Hudson, *The English Stage, 1850-1950*, London 1951, 89. Das Gastspiel des Théâtre Français (1879) und das der Meiningen (1881) in London mit vorwiegend klassischem Repertoire konnte nur einen kleinen Kreis von Interessenten erreichen, der die französische bzw. die deutsche Sprache weitgehend beherrschte, vgl. dazu H. Bergholz, a.a.O., 22 und 38.
- 2) Das ja auch noch überall im konservativen Milieu Kontinentaleuropas dominierte, wie jeder Blick in die damaligen Spielpläne zeigt. Die moderne sozialkritische Dramatik war ein Genre, dessen sich anfangs nur bestimmte, häufig neugegründete Bühnen und Theatervereine annahmen (wie z.B. das Théâtre Libre in Paris oder die Freie Bühne und die Freie Volksbühne in Berlin; vgl. dazu A. Antoine, *Meine Erinnerungen an das Théâtre-Libre*, Übers. von E. Henschel, Berlin 1960 (Originalausg.: *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris 1928), G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*, Berlin 1967, H. Selo, *"Freie Volksbühne" in Berlin*, Erlangen 1930, H. Braulich, *Die Volksbühne*, Berlin 1976). Im Unterschied zu England gelang jedoch dieser Dramatik der Sprung an die großen Bühnen eher - zweifellos deshalb, weil das Publikum die dargestellten Konflikte als seine eigenen empfand. Ein Beispiel für die polemische Haltung der deutschen Theaterwissenschaft gegenüber dieser Epoche bietet schon Bergholz:

"Was spielten denn die Bancrofts, (die das Prince of Wales Theatre leiteten, in den 70er und 80er Jahren)? - Kaum Klassiker, weder den einheimischen Shakespeare noch fremde große Dramatiker, sondern statt dessen T. W. Robertson...mit 20 verschiedenen Werken an ungefähr 3000 Abenden, also zusammen rund zehn Jahre lang...Es ist heute kaum vorstellbar, wie jemals ein vernünftiger Mensch diese blöden Reißer für wirkliche Dramen halten

war gegen das moralische Konflikttheater (eines Ibsen, eines Hauptmann)¹⁾.

Im Grunde hätte es deshalb kaum einer offiziellen Zensur bedurft, um solche Stücke, die - wenn überhaupt - nur in wenigen Matinée-Vorstellungen zu sehen waren²⁾, von den großen Londoner Theatern fernzuhalten. Es sind jedoch einige Fälle bekannt,

konnte; und selbst, daß das Amüsierpublikum vor diesen Machwerken nicht davonlief, ist nicht zu glauben... Auch die gebildete Oberschicht zog damals die seichte Kost vor," a.a.O., 18 f.

Es dürfte evident sein, daß solche Urteile zum Verständnis des Theatergeschehens in dieser Epoche kaum etwas beitragen. Der Rüffel, den Bergholz dem britischen Theaterpublikum erteilt, berücksichtigt nicht die reale Situation der britischen Gesellschaft im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Im Gegenteil zu Kontinentaleuropa lagen die großen Sozialkonflikte in Großbritannien v o r diesem Zeitraum. Nach 1854 glaubte auch der britische Gewerkschaftler an seinen individuellen sozialen Aufstieg; er wollte als 'gentleman' Anerkennung finden. Nach der eigenen Bekundung britischer Sozialrevolutionäre ("Chartisten"), die 1869 und 70 Nordengland besuchten, waren die Arbeiter dort in einer weit besseren materiellen Lage als bis 1854:

"Sie waren gut gekleidet und gut genährt, ihre Unterhaltungen bezogen sich... auf Sport, Pferderennen, Genossenschaftsdividenden," M. Beer, Geschichte des Sozialismus in England, Stuttgart. 1913, 428.

Das britische Wahlrecht wurde in raschen Schritten auf alle erwachsenen männlichen Bürger Großbritanniens ausgedehnt. In allen Schichten herrschte ein Optimismus, der von den Schatten des 20. Jahrhunderts noch unberührt war. Von einem 'Ernst der Zeit' konnte damals nicht in der Weise gesprochen werden, wie in unserem krisengeschüttelten Jahrhundert, und es erscheint nur konsequent, wenn auch die englischsprachige Theaterproduktion mit heiter-optimistischen Belanglosigkeiten aufwartete. Der Spielplan der großen Londoner Theater (mit Ausnahme von Irvings Lyceum Theatre) brachte überwiegend Farcen, 'musical comedies', 'extravaganzas', Burlesken und Melodramen, vgl. dazu B. Duncan, The St. James's Theatre, London 1964; R. Mander/J. Mitchenson, The Theatres of London, London 1961, Nachdr. 1975; L. Hudson, a.a.O.; A. Hyman, a.a.O.

1) vgl. dazu L. Hudson, a.a.O., 89:

"The womenfolk (of the British theatregoer) went to the theatre as much for the dresses as the drama... What mattered to them was that Ibsen's characters were dowdy.

2) vgl. L. Hudson, a.a.O., 86 f.

in denen Zensurmaßnahmen wirksam wurden: So wurde z.B. Ibsens Drama "Gespenster" nicht zur öffentlichen Aufführung zugelassen¹⁾. Das Stück konnte dennoch 1891 im Royalty Theatre einem allerdings sehr begrenzten Interessentenkreis zugänglich gemacht werden, und zwar durch das im gleichen Jahr nach dem Vorbild des Théâtre Libre gegründete Independent Theatre²⁾, ein Theaterverein, der im Klubrahmen professionelle Aufführungen moderner sozialkritischer Stücke brachte.

Es überrascht nicht, daß die Londoner Presse, die auf Seiten des Zensors stand, das Ibsendrama in Grund und Boden verriß und es "an open drain;...a dirty act done publicly;...a literary carrion"³⁾ nannte. Und über die Ibsenverehrer schrieb sie:

"Ninety-seven per cent of the people who go to see Ghosts are nasty-minded people who find the discussion of nasty subjects to their taste in exact proportion to their nastiness...They all of them - men and women alike - know that they are doing not only a nasty but an illegal thing. The Lord Chamberlain left them alone to wallow in Ghosts."⁴⁾

Unsere Ausführungen dürften gezeigt haben, daß die Theaterszene in Großbritannien zwischen den 70er und 90er Jahren einer Einbürgerung des zeitgenössischen Dramas aus Kontinentaleuropa nicht günstig war. Von den britischen Bühnen ging deshalb kein Impuls aus, der die in der angelsächsischen Tradition verharrenden Broadwaybühnen veranlassen konnte, diese neue und für sie zutiefst fremdartige Dramatik in ihr Repertoire aufzuneh-

1) vgl. R. Stamm, Geschichte des englischen Theaters, Bern 1951, 350. Weitere Zensurverbote zu finden in F. Fowells und F. Palmers "Censorship in England", London 1913, Nachdr. 1969, Appendices, 353.

2) vgl. J. Stokes, Resistible Theatres, A Literary Theatre: The Lessons of the Independent Theatre, London 1972.

3) Daily Telegraph vom März 1891, aus: G. B. Shaw, The Quintessence of Ibsenism, London 1913, 87, zit. in R. Stamm, a.a.O., 350.

4) Sporting and Dramatic News und Truth, beide vom März 1891, a.a.O. Die Zitate wurden von dem Kritiker und Ibsenübersetzer W. Archer zusammengestellt und in der Pall Mall Gazette publiziert (8.4.1891).

men. Angesichts dieser, man könnte sagen, Blockierung der neuen kontinentaleuropäischen Dramatik waren die Anstöße, die das Thalia Theater in dieser Richtung gab, zu unbedeutend. Auf dem Gebiet der leichten Muse konnte es neues europäisches Musik- und Theaterschaffen vermitteln, da sich auf diesem Sektor kein deutlicher Interessengegensatz mit den britischen Bühnen - und d.h. mit der angelsächsischen Traditionsschiene - ergab. Den Kampf um eine Einbürgerung der ernststen kontinentaleuropäischen Dramatik in den USA, den das Thalia Theater noch ohne Erfolg begann, führte dann als sein Nachfolger das Irving Place Theater mit mehr Erfolg fort.

3. "Combination Companies"

In der Organisation des Thalia Theaters fanden gegenüber dem früheren Stadttheater einige bedeutende Veränderungen statt. Zwar hielt auch diese deutsche Bühne an der Einrichtung des Repertoiretheaters fest und verschloß sich aus den gleichen Gründen, wie sie für das Stadttheater in Kapitel I angeführt wurden, dem am Broadway üblichen "long run"-System¹⁾. Dafür hielt eine zweite Innovation der angelsächsischen Bühnen ihren Einzug am Thalia Theater: Das "Combination"-System.

1) Allerdings erreichten einige der Produktionen (wie z.B. Genées "Seekadett" und "Nanon") eine wesentlich längere Laufzeit, als es gewöhnlich am deutschen Theater von New York der Fall war. Vermutlich dürfte ein Großteil der deutschsprachigen Bevölkerung der Stadt diese Erfolgsaufführungen besucht haben.
Zu einer Einführung des "long run"-Systems am Thalia Theater konnte es dennoch nicht kommen, da das auswärtige deutschsprachige Publikum zahlenmäßig niemals so stark ins Gewicht fiel wie das auswärtige englischsprachige Publikum bei den mittlerweile 26 Broadwaybühnen. Die Schätzung der deutsch- und englischsprachigen New Yorker Theaterbesucher in Relation zu den benutzten Theatersitzplätzen ergab um 1880 in etwa dasselbe Zahlenverhältnis wie um 1866 (vgl. vorliegende Arbeit, I, 17, Anm. 3). Ein 'long run' von über 75 Wochen im "en suite"-Spiel, wie ihn das Stück "Hazel Kirke" von MacKaye in der Spielzeit 80/81 am Madison Square Theatre erlebte, wäre am deutschen Theater New Yorks undenkbar gewesen, da das Stammpublikum, das allabendlich das Theater füllte, ein abwechslungsreiches Programm sehen wollte.

Bei diesem System handelt es sich darum, daß ein gut eingespieltes, meist kleines Ensemble mit einem zugkräftigen Star nach Abschluß der Saison bzw. nach Absetzung einer bestimmten erfolgreichen Aufführung an einer großen Bühne in der nächsten Saison ausschließlich an einer Reihe von mittleren und kleineren Bühnen in anderen Städten gastierte.

Das "Combination"-System wurde um 1860 durch den Iren Dion Boucicault in London und Großbritannien eingeführt¹⁾. Sehr bald übernahmen die Broadwaybühnen die neue Organisationsform²⁾. Hier war es dann meist so, daß eine "Combination Company" mit einer einzigen erfolgreichen Inszenierung - nach einem mehrwöchentlichen 'try-out' am Broadway - die Theater außerhalb New Yorks bereiste.

Es kam auch vor, daß nach einer besonders enthusiastisch aufgenommenen Inszenierung am Broadway gleich mehrere sog. "Duplicate Companies" gebildet wurden, welche gleichzeitig 'on the road' gingen³⁾, um (in der nächsten Saison) möglichst viele

1) vgl. dazu J. Poggi, a.a.O., 5 f. Zwischen 1860 und 65 spielten "Combination Companies" in Großbritannien 3 seiner 'popular Irish plays' ("Colleen Bawn", 1860; "The Poor of New York", 1861; "Arrah-na-Pogue", 1865). Zu diesen Stücken, die auch in den USA gut ankamen, vgl. G. Rowell, The Victorian Theatre, London/New York/Toronto 1956, 55 f.

2) vgl. dazu J. Poggi, a.a.O., 6: "Boucicault claimed that the combination system was not introduced to the United States till 1872 (the year of his return from England)." Joseph Jefferson hingegen nimmt für sich in Anspruch, bereits einige Jahre zuvor (nach dem Vorbild Windhams) eine sog. "Combination Company" zusammengestellt zu haben, s. J. Jefferson, The Autobiography of Joseph Jefferson, New York 1899, 324 f.

3) um dort die eigentlichen Einspielergebnisse zu erzielen. Die Stars funkierten nicht nur als Leiter eines reisenden Ensembles, sie waren auch selbständige Produzenten. Die Gelder, die auf der 'road' eingenommen wurden, überstiegen vermutlich die Gehälter in der Metropole. Die "Combination Companies" mieteten auf ihrer Tournee, die bis zu 9 Monate dauern konnte, in jeder Stadt das (oder eines der) Theater. Gewiß war durch diesen Modus das finanzielle Risiko für die Mitglieder der "Combination Companies" erhöht; die überraschend schnelle Ablösung des "Stock Company"-Systems durch die Institution der Gastspieltruppen beweist aber, daß die finanzielle Kalkulation der "Combination Companies" im großen und ganzen erfolgreich war.

Bühnen der USA zu bespielen. So wurde das Erfolgsstück "Hazel Kirke" in der Spielzeit 82/83 von 14 "Combination Companies" aufgeführt¹⁾.

Welche Veränderungen in der Organisationsstruktur der amerikanischen Bühnen das bewirkte, zeigen einige Zahlen. Gab es 1870 noch 50 "Stock Companies" außerhalb New Yorks, so bestanden zehn Jahre später, 1880, nur noch 7²⁾, während im gleichen Jahr an 250 "Combination Companies" in etwa 3.500 Städten der USA gastierten³⁾.

1) vgl. J. Poggi, a.a.O., 6.

2) a.a.O., 7. Mit der Umstrukturierung der amerikanischen Theater außerhalb New Yorks veränderte sich auch die Funktion des Theaterdirektors. Er war nicht mehr Leiter eines eigenen Ensembles (sieht man von den bestehenden "Stock Companies" in den Großstädten ab), sondern er war ausschließlich auf die "Combination Companies" angewiesen. Er kaufte bereits fertige Produktionen für sein Haus ein, anstatt sie wie bisher in eigener Regie herzustellen und gab damit weitgehend seine künstlerische Selbständigkeit auf. Er wurde zum 'theatrical entrepreneur' (A. Toffler, *The Cultural Consumer: A Study of Art and Affluence in America*, New York 1964, 165).

Über die Konsequenzen, die sich aus dieser veränderten Funktion des Theaterdirektors ergaben (Einführung von 'booking agents' als Mittler zwischen ihm und den Gastspieltruppen, Zusammenschluß der einzelnen Theaterbesitzer zu 'circuits' u.a.m.) kann hier nicht weiter gesprochen werden, s. dazu vor allem T. Moore, *The Economics of the American Theatre*, Durham, N.C., 1968; W. Meserve, *An Outline History of American Drama*, Totowa, N.J., 1965.

3) W. Winter, *The Wallet of Time*, New York 1913, 2 Bde., Bd. 1, 23, zit. in T. Moore, a.a.O., 94.

Das Bespielen einer solchen Anzahl von Städten (und Orten) wurde erst durch den erweiterten Ausbau des amerikanischen Eisenbahnnetzes und der Binnenschifffahrt in den 70er und 80er Jahren ermöglicht (vgl. dazu H. Faulkner, a.a.O., Kap. 23: Transport und Verkehr, 1860-1914).

Während die "Combination Companies" anfangs (um 1870) fast nur in größeren Städten gastierten (meist für 1 Woche im Monat), traten sie in den folgenden Jahren zusätzlich noch in mittleren und kleineren Städten auf. Dort führten sie das System der sog. 'one-night stands' ein, d.h. einmalige Gastspiele an den Theatern zwischen den größeren Städten, die auf der Reiseroute der Truppen lagen. Zur weiteren Entwicklung der "Combination Companies" in den 90er Jahren und später vgl. J. Poggi, a.a.O., Kap. 1 und 2; T. Moore, a.a.O., Kap. 7.

Nach diesem Vorbild entstanden am Thalia Theater in den 80er Jahren mehrere "Combination"-Truppen. In der Spielzeit 82/83 schwärmten folgende Ensembles mit unterschiedlichen Inszenierungen an fast alle deutschsprachigen Theater in den USA aus: Die Amberg-Operettengesellschaft, die Gallmeyer-Possentruppe, die Ludwig-Barnay-, die Heinrich-Conried-Theatertruppe¹⁾.

Ab 1884 sind auch deutsche "Combination Companies" an Broadwaybühnen nachweisbar: Eine Dramen/Pantomimen/Ballett-Truppe (1884 in Niblo's Garden)²⁾, die Thalia-Theater-Operettentruppe (1885 in der Academy of Music)³⁾ und die Hedwig-Niemann-

1) Es mögen noch mehr gewesen sein. Namentliche Hinweise fehlen bedauerlicherweise. Odell nimmt an, daß nahezu jeder Star mit (zumindest einem Teil) der Besetzung eines bestimmten Stücks nach dem Ende der Saison in der Organisationsform einer "Combination"-Truppe auf die 'road' ging; das erscheint mir allerdings nicht ganz glaubwürdig. Es dürfte in der deutschsprachigen Bevölkerung New Yorks (einschließlich des Zuzugs aus anderen Städten) kaum eine solche Masse an Schauspielern gegeben haben, daß bei jedem neuen Stück eine fast vollständige Neubesetzung der Rollen möglich wurde. Deshalb vermute ich eher, daß mit den wenigen "Combination Groups" die personelle Reserve an deutschsprachigen Schauspielern voll ausgeschöpft war. Im Übrigen ist recht fraglich, ob das doch einigermaßen verwöhnte Stammpublikum des Thalia Theaters einen ständigen Personalwechsel ohne Protest hingenommen hätte; der Protest des Publikums äußert sich in sinkenden Zuschauerzahlen. Soweit wir wissen und durch Zeitungskritiken belegen können, war das in all diesen Jahren nicht der Fall. Daher sind wir zu der Schlußfolgerung gezwungen, daß ein größerer und attraktiverer Teil des Ensembles New York nicht oder kaum verließ.

Zur Wirtschaftlichkeit der deutschen "Combination"-Truppen können keine exakten Aussagen gemacht werden; Odell erwähnt lediglich den Co-Direktor Ambergs, Carl Hermann, der in den Jahren 81-83 für die finanzielle Seite des Thalia Theaters und seiner "Combination Groups" verantwortlich war. Ob Hermann oder der Eigentümer des Hauses, William Kramer, die Einnahmen verteilte und für eventuelle Verluste aufzukommen hatte, geht aus den Angaben Odells nicht klar hervor. Deshalb bleibt es offen, ob das Thalia Theater überhaupt eines privaten Mäzens bedurfte, oder ob es, wie bei einem kommerziellen Theaterunternehmen eher zu vermuten steht, Gewinn abwarf, solange es betrieben wurde.

2) vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 1, 220.

3) a.a.O., Bd. 2, 97.

Raabe-Theatertruppe (1888 im Star Theatre)¹⁾.

Diese Amalgamierung mit den Broadwaybühnen zeigt in die gleiche Richtung wie die Vermittlung der europäischen Operette und europäischen Sprechstücke vom Thalia Theater an die englischsprachigen Bühnen New Yorks. Die impulsgebende Kraft des Thalia Theaters wird lediglich auf einer anderen Ebene - und wieder vornehmlich auf dem Sektor der leichten Muse - demonstriert.

1) a.a.O., 321 f.

III. DAS IRVING PLACE THEATER (1888-1917)

1. Unter der Direktion Amberg (1888-93)

a) Das Publikum

Um 1890 war "Little Germany", das alte Zentrum des Deutschtums von New York und Einzugsgebiet fast aller deutschsprachigen Neuankömmlinge der 70er und 80er Jahre, zur Domäne der jiddischen Bevölkerung New Yorks geworden¹⁾.

Der Wechsel von einem deutschsprachigen zu einem jiddischen Stadtteil hatte zur Folge, daß seitdem deutsches Theater in "Little Germany" nicht mehr existierte, da ein entsprechend großes deutschsprachiges Publikum in diesem Viertel fehlte und sich künftig hier auch nicht mehr zusammenfinden sollte.

Die gebildeten deutschen Altansässigen hatten sich schon seit geraumer Zeit in neuen Vierteln von New York, vor allem in Uptown Manhattan, angesiedelt:

"The more cultivated Germans had moved in the upper city."²⁾

Der Großteil der deutschsprachigen Neueinwanderer mit gehobenen Berufen, der im Lauf der 70er und 80er Jahre nach "Little Germany" kam, war in andere Stadtteile abgewandert, vorwiegend in Richtung Midtown Manhattan. In die frei gewordenen Wohngebiete schoben sich Ende der 80er Jahre ostjüdische Immigranten. Die deutsche Bevölkerung New Yorks konnte also als Publikum für ein Theater auf der Lower East Side nicht mehr in dem Maße in Betracht kommen wie die jiddische, die neue Einwohnerschaft des ehemaligen "Kleindeutschlands".

1) vgl. vorliegende Arbeit, II, 34, Anm. 3.

2) G. Odell, a.a.O., Bd. 15: 1891-94, 90 f.

So fanden ab 1889 im Thalia Theater, der großen deutschen Bühne der 80er Jahre, vor Überwiegend jiddischsprachigem Publikum fast nur noch Aufführungen in jiddischer Sprache statt¹⁾.

Das veränderte Bevölkerungsbild "Little Germanys" veranlaßte daher Gustav Amberg, den erfolgreichen Leiter des Thalia Theaters aus den 80er Jahren, die vierte deutsche professionelle Bühne von New York, das Irving Place Theater, in einer neuen, wenn auch immer noch recht südlich gelegenen Gegend von Manhattan zu gründen, in der Nähe des Union Square, wo sich inzwischen ein Teil des Kerns der gehobenen deutschsprachigen Schicht niedergelassen hatte:

"The new theatre, on the site of the old Irving Hall, was built under the direction of Gustav Amberg, who desired to move his German actors from the Bowery to a situation more contiguous and agreeable to his patrons, now a highly respected and commercially prosperous element in the population of New York." 2)

Die Platzkapazität des Irving Place Theaters, das sich bis 1893 nach seinem Erbauer "Ambergtheater" nannte, war gegenüber der des Thalia Theaters, das über 3.000 Sitzplätze verfügte, mit 1.250 Plätzen³⁾ um mehr als die Hälfte reduziert; d.h., das neue deutsche Theater war im Vergleich zum Thalia Theater von vornherein für einen wesentlich kleineren Interessentenkreis bestimmt. Wie setzte sich das Publikum an dieser Bühne zusammen?

Nach den Censuserhebungen von 1900⁴⁾ nahm auch in den 90er Jahren (wie schon zwischen 1870-90) die Zahl der deutschen Neu-

1) Gelegentliche Gastspiele in deutscher Sprache wie z.B. in der Spielzeit 91/92 und 94/95 waren die Ausnahme.

2) G. Odell, a.a.O., Bd. 14: 1888-91, 83.

3) T. Brown, a.a.O., Bd. 2, 224.

4) Hutchinson, a.a.O., Occupational Distribution of Foreign Stock 1900.

einwanderer in die USA mit gehobenen Berufen weiter kontinuierlich ab, während die Gesamtzahl der immigrierten Deutschen bis 1892 anhaltend stieg.

Selbst wenn wir davon ausgehen, daß ein Großteil der Neuankömmlinge mit gehobenen Berufen in New York blieb, konnte sich durch das starke Absinken dieser spezifischen Schicht von Ankömmlingen der Kern der deutschsprachigen Einwanderer mit gehobenen Berufen jedenfalls zahlenmäßig nicht mehr vermehren.

Daher muß wahrscheinlich der bereits vorhandene deutsche Kern von Angehörigen gehobener Berufe in Midtown und Uptown Manhattan im großen und ganzen genügt haben, um als neuer Publikums-"Stamm" das Irving Place Theater Abend für Abend zu füllen. Bei den Zuschauern aus Uptown Manhattan dürfte es sich vor allem um deutsche und deutsch-jüdische New Yorker der ersten Generation gehandelt haben, die sich noch nicht vollständig assimiliert hatten oder aber die ins deutsch- und englischsprachige Theater von New York gingen.

Die Folgerung, die wir aus dieser Hypothese ziehen, besagt, daß die individuelle Fluktuation in dem in Frage kommenden Zeitraum von 29 Jahren recht groß gewesen sein dürfte; trotzdem blieben die Interessen des Publikums, weil es sich stets aus den gleichen Schichten rekrutierte, recht konstant.

Ferner war gerade am Irving Place Theater - und mehr als bisher - der Besuch amerikanischer Zuschauer konstatierbar. Mit seiner Spielstätte nahe am Union Square, an der 15. Straße westlich Irving Place¹⁾, befand sich das neue deutsche Theater zwar noch außerhalb des eigentlichen Broadwaydistrikts, immerhin aber in nicht allzu entfernter Nachbarschaft zweier führender Broadwaybühnen, der Academy of Music und des Star Theatre, die an der 14. Straße zwischen 3. Avenue und Irving Place bzw. an der 13. Straße und Broadway gelegen waren²⁾.

1) T. Brown, a.a.O., Bd. 2, 222.

2) a.a.O., 24 und 244.

Amerikaner nicht-deutscher Herkunft - mit zumindest einem Minimum an Deutschkenntnissen - konnten daher als potentielle Zuschauer durchaus auch für deutschsprachiges Theater in Frage kommen, wie es nachweislich geschah:

"The Amberg Theatre was attracting the best audiences of German-Americans or of Americans anxious to see what the German stage was doing." 1)

Zusammen mit deutschsprachigen New Yorkern dürften sie der deutschen Bühne unter der Direktion Amberg eine wohl ständig optimale Ausnutzung der Platzkapazität garantiert haben. Wie aus zeitgenössischen Presseberichten hervorgeht, fanden die Aufführungen der Sprechbühne ebenso wie die des Musiktheaters fast immer vor vollbesetztem Hause statt:

"A large audience manifested its satisfaction with the entertainment offered. It is entitled 'Die Salon Tyrolerin'...and was in many respects unique, being a combination of comedy, farce, and music. Every seat in the house was filled, and many people were turned away."
(New York Times, 10.2.1889)

"The theatre was crowded to suffocation, when Possart made his reappearance in Lindner's 'Bluthochzeit'... Standing room was refused long before the curtain rose."
(New York Times, 30.10.1889)

"Matkowsky played 'Othello' last evening before an audience numerous enough to fill every seat in Amberg's theatre."
(New York Times, 14.11.1891)

"'Ein Blitzmädel', by Millöcker, was produced at Amberg's theatre last night. Every seat in the house was occupied and the lobby also was thronged."
(New York Times, 27.9.1890)

"This evening an important ensemble took possession of the Amberg stage, the Ferenczy-Operettengesellschaft, and made an enormous hit in 'Der Vogelhändler' by Zeller before an overflowing audience."
(New York Herald, 26.12.1892)

1) G. Odell, a.a.O., Bd. 15: 1891-94, 91.

b) Die theaterhistorische Bedeutung des frühen Irving Place Theaters auf dem Gebiet der Sprechbühne

Der Spielplan des frühen Irving Place Theaters ähnelte dem des Thalia Theaters nur bedingt. Obwohl auch bei der vierten deutschen Bühne von New York im Gesamtangebot das leichte Genre dominierte, setzte nicht - wie in den 80er Jahren - das musikalische Lachtheater die entscheidenden Akzente, sondern die Sprechbühne mit Stücken neuer kontinentaleuropäischer Autoren. Neben bewährten Klassikern wurden erstmals für New York gesellschaftskritische Dramen von Ibsen gespielt - ferner Stücke von Sudermann, v. Wildenbruch, Voss, Fulda, Jaffé, Lindau und Philippi.

Wie die nachfolgende Liste zeigt, hatte es die neue kontinentaleuropäische Dramatik im amerikanischen Theater außerordentlich schwer - teils deshalb, weil die Vermittlung nicht über London erfolgte, teilweise aber auch, weil die Problematik dieser Dramen für den nordamerikanischen Kontinent als nicht signifikant betrachtet und von den Zuschauern häufig abgelehnt wurde.

Immerhin wurde ein Teil dieser neuen Dramatik nach der Auf-
führung am deutschen Theater New Yorks für die Broadwaybühnen adaptiert. Damit setzte das Irving Place Theater die schon von seinem Vorgänger, dem Thalia Theater, vor allem im Bereich der musikalischen Bühne begonnene Vermittlung europäischen Musik- und Theaterschaffens an die USA jetzt auf dem Sektor der Sprechbühne, genauer, des zeitgenössischen ernsten Schauspiels in begrenztem Rahmen fort¹⁾.

Folgende Belege liegen uns vor:

1. "Nora" von Ibsen (am Irving Place Theater 26.9.89; an Palmer's Theatre als "A Doll's House" 21.12.89).
2. "Stützen der Gesellschaft" von Ibsen (am Irving Place Thea-

1) Auf Übernahmen von Komödien, musikalischen Lustspielen, Farcen und Schwänken im vorgegebenen Zeitraum haben wir in unserer Auflistung bewußt verzichtet, da führende Broadwaybühnen (wie z.B. Daly's Theatre) Stücke dieser Art von den europäischen Autoren direkt bezogen, vgl. vorliegende Arbeit, II, 47 f.

ter 26.12.89; am Lyceum Theatre als "The Pillars of Society" 6.3.91).

3. "Die Ehre" von Sudermann (am Irving Place Theater 12.3.90; am Standard Theatre als "Honour" 24.9.95).
4. "Das verlorene Paradies" von Fulda (am Irving Place Theater 18.12.90; an Proctor's Twenty Third Theatre als "The Lost Paradise" 16.11.91).
5. "Gespenster" von Ibsen (am Irving Place Theater 27.3.91; am Berkeley Lyceum als "Ghosts" 15.1.94).
6. "Die Haubenlerche" von Wildenbruch (am Irving Place Theater 4.4.91; am Bijou Theatre als "The Bird in the Cage" 12.1.1903).
7. "Hedda Gabler" von Ibsen (am Irving Place Theater 17.1.92; an Miner's Fifth Avenue Theatre 30.3.98).
8. "Ein Volksfeind" von Ibsen (am Irving Place Theater 8.4.92; an Abbey's Theatre als "An Enemy of the People" 8.4.95).¹⁾

Berichte amerikanischer Korrespondenten über europäische Aufführungen einiger dieser Stücke²⁾ lagen zwar manchmal schon in New York vor, ehe die Stücke am Irving Place Theater für die USA erstaufgeführt wurden. Der Broadway begann dennoch erst, diese Dramen nach ihrer Aufführung am deutschen Theater von New York zu übernehmen.

Für den erheblichen Vorbehalt des amerikanischen Theaters gegenüber der neuen europäischen Dramatik spricht auch die oft verhältnismäßig große zeitliche Verzögerung zwischen der deutschsprachigen Erstaufführung am Irving Place Theater und der Adaptation durch eine Broadwaybühne. Die Impulse, die von dem neugegründeten deutschen Theater an die englischsprachigen Bühnen New Yorks ausgingen, waren - allgemein gesehen - zu

1) Zu weiteren europäischen Autoren zeitkritischer Stücke vgl. unsere spätere Auflistung, 82 f.

2) Daten der europäischen Aufführungen zu finden in W. Binders Rezeptionsstudie "Europäisches Drama und amerikanische Kritik, Skandinavische, deutschsprachige und russische Dramatiker in der nordamerikanischen Kritik, 1890-1914," Nürnberg 1974, Kap. 3 und 4.

schwach, um den oben genannten doppelten Vorbehalt überwinden zu können. Entsprechend dem Verhalten der bedeutendsten Londoner Bühnen fand eine Eingliederung dieser ungewohnten und fremdartigen Dramatik in das Repertoire der großen New Yorker Theater in den 90er Jahren und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht statt.

Im folgenden dürfen wir die wesentlichen Faktoren für die Ablehnung der neuen europäischen Dramatik kurz behandeln.

1. Die 'genteel tradition' der amerikanischen Kritik.

Generell könnte man die USA bis zur Schwelle des 20. Jahrhunderts noch als das "Land der unbegrenzten Möglichkeiten" betrachten. Die Wirtschaft war weiter in explosiver Entfaltung, das Bild des Zeitungsjungen, der Millionär wurde, war durchaus keine Utopie, sondern für Tausende von Amerikanern Wirklichkeit.

Die Schatten, die auf das amerikanische Leben im 20. Jahrhundert fielen, waren noch nicht sichtbar. Wirtschaftskrisen, die in dieser freien Welt zyklisch auftraten, wurden zwar als persönliche Katastrophen angesehen, sie schwächten aber in keiner Weise die Expansionskraft des amerikanischen Systems und die Zukunftserwartungen der amerikanischen Gesellschaft.

Man spricht in der wissenschaftlichen Literatur vom Pioniergeist Amerikas, der sich auf allen Gebieten des Lebens bemerkbar mache. In einem solchen geistigen Klima mußte die verquälte europäische Dramatik des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihren strukturellen Ausweglosigkeiten der handelnden Hauptfiguren naturgemäß auf Unverständnis und Ablehnung stoßen. Das war "un-American":

"Ibsen was widely held to be an unhealthy foreign influence on American morals." 1)

Ganz ähnlich verhält sich die überwiegende Mehrheit aller Kritiker:

"Called by the author in bitterness 'A Puppet's Home',

1) E. Lewis, Stages, The Fifty-Year Childhood of the American Theatre, Englewood Cliffs, N.J., 1969, 5.

the play is not...moral at bottom, though there is nothing outwardly to offend...The desertion of her three children by the wife puts the climax to what may be called the...lack of moral tone in the play, a trait found elsewhere in Ibsen."

(New York Times, 27.9.1889)

"'A Doll's House' has grave defects. The scene between Nora and Dr. Rank is unnecessarily coarse...and nothing being gained by the note of vulgarity in Nora's remarks to him and his advances toward her."

(New York Times, 22.12.1889)

"Physical disease producing moral obliquity is surely inappropriate, not to say obnoxious, as a theme for drama...Art is for the mind, not for the body, and it should not concern itself with sanitary investigation as in Ibsen's 'Ghosts'."

(New York Tribune, 26.1.1894)

"The effect (at the end of the third act in Ibsen's 'Hedda Gabler') though startling, even thrilling, leaves behind it the impression of misapplied genius, faulty diagnosis and pernicious theory."

(Critic, 9.4.1898)

"Every character in 'Hedda Gabler' is bad - or silly."¹⁾

(Dial, 1.5.1898)

Es ist theaterhistorisch vielleicht nicht ohne Interesse, daß zwischen etwa 1890-1910 die Entwicklung der amerikanischen Bühne und des europäischen Theaters - bezieht man sich auf den Zeitraum von 1780-1980 - am weitesten auseinanderklafft. Vor 1880 dominierte in beiden Kontinenten das bürgerliche Lachtheater sowie die jeweilige Klassikergarnitur. Nach einer Übergangszeit zwischen 1910-30 hat sich in beiden Kontinenten die neue - teilweise stark sozialkritische - Dramatik und Literatur durchgesetzt, so daß die westliche Zivilisation erneut, wenn man so will, auf einen Generalnenner zu bringen ist. Unsere Arbeit hat es hier mit den wenigen Jahrzehnten des Dissenses zu tun.

2. Das Broadwaytheaterpublikum.

Die anglo-amerikanische Theaterkritik befand sich in voller Übereinstimmung mit dem Broadwaytheaterpublikum. Dieses war

1) Die Zitate aus der New York Tribune, dem Critic und dem Dial wurden von W. Binder übernommen, a.a.O., 69 und 83.

nach Ansicht des New York Dramatic Mirror entschieden gegen ein "enlightenment on sociology"¹⁾.

Für die amerikanischen Moralvorstellungen der damaligen Zeit, die weit über die "middle-class" hinausgingen, ist eine Änderung bezeichnend, die an einem Ibsendrama vorgenommen wurde. Bei der amerikanischen Erstaufführung von "A Doll's House", die ausnahmsweise nicht am Irving Place Theater, sondern an einer englischsprachigen Bühne in Louisville, Kentucky, stattfand (1883)²⁾, wurde, um dem Publikum entgegenzukommen, dem Stück von vorneherein ein 'happy end' zugestanden, "in the form of a puritanical sermon asserting that a woman's place is in the home"³⁾. Für den Konsens in der Moralvorstellung breiter Schichten in den USA war sicherlich das Wirken der zahlreichen Kirchen mit ihrem engen Gemeindekonnex mitverantwortlich. Wir können hier nicht näher darauf eingehen, möchten aber erwähnen, daß in die gleiche Richtung schon die frühe Föderationstheologie des 18. Jahrhunderts wies.

Entsprechend den moralischen Anschauungen breiter Schichten konnte gerade Ibsens Frauenproblematik, wie sie in "Nora" dargestellt wird, nur wenig Anklang finden. Recht gut drückt das der Kritiker der New York Times aus:

"The reform which 'A Doll's House' advocates (for it is distinctly a reformer's play) has hardly sufficient material to work upon in the United States...Ibsen was striking at the narrowness of Norwegian and German ideas with regard to women when he wrote this about ten years ago." (New York Times, 27.9.1889)

Die Frage, ob die von Ibsen dargestellte Problematik auch für amerikanische Verhältnisse zutreffen könnte, stellte sich wohl mancher von europäischen Gedanken infizierte Kritiker, doch waren solche einzelnen Stimmen wiederum zu eif-

1) New York Dramatic Mirror vom 31.8.1889, zit. in W. Binder, a.a.O., 44.

2) vgl. W. Winter, a.a.O., Appendix, 563.

3) P. Bauland, a.a.O., 4.

rig mit der Übernahme europäischer Novitäten beschäftigt, um merklichen Einfluß auf das amerikanische Theater und sein Publikum ausüben zu können:

"There is no Ibsen fad in New York...Ibsen's plays are very uncomfortable. In the first place they make you think. One must think, while under the influence of Ibsen, for there is nothing else to do. And the vast majority of people who go to the theatre in New York object to thinking there. They have to think at home, in the shop, in the office, on the 'street', and they go to the theatre, bless them! to be amused. They are not likely to be amused by Ibsen."

(New York Times, 10.1.1890)

Die entscheidende Wandlung des sich auf dem Theater manifestierenden amerikanischen Geistes bereitete sich freilich schon seit den späten 80er Jahren vor. Doch waren die Anfänge der eigenen sozialkritischen Dramatik in den USA noch zu naiv, vielleicht auch zu provokativ, um größere Wirkungen zu erzielen. Amerikanische Literaturkritiker müßten "die moralische Transformation des amerikanischen Lebens"¹⁾ gerne schon in den Zeitraum der 80er und 90er Jahre verlegen; es läßt sich aber nachweisen, daß die Wirkung der frühen "Protestdramatik" erst nach der Jahrhundertwende zu größerer öffentlicher Beachtung fand²⁾.

1) A. Kazin, Der amerikanische Roman, New York 1942, X.

2) In Roman und Essay deutete sich die Übereinstimmung mit europäischen Vorstellungen - ohne Zweifel von diesen ange-regt - in der Tat schon in den 80er und 90er Jahren an. Die wichtigsten frühen Repräsentanten dieser "Protestliteratur" waren Howells, Riis, Crane und Norris, ab 1900 Dreiser, Wharton, Glasgow, Tarkington, London und Sinclair; vgl. auch J. Martin, Harvest of Change, American Literature 1865-1914, Englewood Cliffs, N.J., 1967; R. Falk, The Literary Criticism of the Genteel Decades 1870-1900, in: F. Stovall, The Development of American Literary Criticism, Chapel Hill, N.C., 1955 (zit. in W. Binder, a.a.O., 8).

Eine genaue Untersuchung der europäischen Einflüsse auf die Autoren der Protestliteratur wäre zu wünschen. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß in der durch zahlreiche Kommunikationsmittel verbundenen hochentwickelten Welt des späten 19. Jahrhunderts eine sozialkritische anglo-amerikanische Literatur gewissermaßen 'aus sich selbst heraus' entstand - nur deshalb, weil die sozialen Folgen der Industrialisierung die USA reif gemacht hätten für eine derartige Literatur. Der Impuls zur Sozialkritik ist in Europa entstanden, und wir

So dürfen wir als einen der ersten sozialkritischen amerikanischen Dramatiker James A. Herne nennen. Der Einfluß Ibsens auf Hernes Drama "Margaret Fleming" ist evident¹⁾. Die ablehnende Haltung des Broadway gegenüber solchen neuen einheimischen und europäischen Dramen zeigte sich in minimalen Aufführungszahlen. "Margaret Fleming" war in den ersten zwei Jahren nach der Uraufführung in Lynn, Massachusetts, im Frühjahr 1891, in nur einer einzigen Matinée-Vorstellung am Broadway zu sehen²⁾. Ähnlich erging es den übernommenen europäischen Stücken. Trotz Staraufgebots erlebten in den ersten fünf Jahren nach ihrer Broadwaypremiere

- a) Ibsens "The Pillars of Society", "Ghosts" und "An Enemy of the People" insg. je 1 Aufführung,
- b) Ibsens "A Doll's House" insg. 5 Aufführungen,
- c) Sudermanns "Honour" insg. 8 Aufführungen,
- d) Ibsens "Hedda Gabler" insg. 9 Aufführungen³⁾.

Auch diese wenigen Aufführungen, die allein dank der Initiative einiger couragierter Theaterleiter und Schauspieler (Palmer,

können hier - und nur hier - über mehr als ein Jahrhundert alle Phasen der Sozialkritik in der Industriegesellschaft von ihrem Anbeginn im England des späten 18. Jahrhunderts verfolgen. Allerdings mußten in den USA einigermaßen vergleichbare Verhältnisse vorliegen, damit sich junge amerikanische Autoren mit Leidenschaft an die Adaptation europäischer Sozialkritik heranwagen konnten.

- 1) vgl. A. Laufe, a.a.O., 22.
- 2) vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 3, 344. Das Stück erfuhr eine kühle Aufnahme durch die New Yorker Presse: "If it be the purpose of a play to give pleasure, 'Margaret Fleming' cannot be called a play. If it be the purpose of a play to reproduce...the details of unpleasant and unhealthy forms of everyday life, 'Margaret Fleming' can be called a play," New York Dramatic Mirror vom 12.12.1891, zit. in B. Hewitt, Theatre U.S.A., 1668-1957, New York 1959, 261.
- 3) In späteren Jahren erreichten einige dieser Stücke z.T. höhere Aufführungszahlen, vgl. dazu T. Brown, a.a.O., Bd. 3; P. Bauland, a.a.O., Appendix; W. Binder, a.a.O., Anhang; zu höheren Aufführungszahlen der ohnehin milderen Stücke "Lost Paradise" (Fulda) und "Bird in the Cage" (Wildenbruch) s. T. Brown, Bd. 3 und P. Bauland, Appendix.

Fiske, Mansfield u.a.m.) zustande kamen, fanden, um ein finanzielles Risiko auszuschließen, in der Regel ebenfalls als Matinée-Vorstellungen statt. Außerdem wurden zu den 'Professionals' oftmals Amateurschauspieler engagiert¹⁾, die allenfalls Mindestgagen erhielten.

Die im Zeitraum von 1889-1903 übernommenen europäischen Dramen, die nur wenige Male aufgeführt wurden, waren deshalb für das kommerzielle amerikanische Theater mit seinem "long run"-System nicht geeignet²⁾.

-
- 1) vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 2 und 3; G. Odell, a.a.O., Bd. 14 und 15. Trotz einiger Belege, die Brown und Odell beibringen, muß hinzugefügt werden, daß beide Autoren in ihren großen Theatergeschichten nicht in ausreichendem Maße die Aktivitäten des anglo-amerikanischen Amateurtheaters berücksichtigt haben, das - wie schon in früheren Jahren - auch in den 80er und 90er Jahren eine wichtige Rolle im kulturellen Leben der amerikanischen Städte inne gehabt haben dürfte. Vor allem muß das englischsprachige Amateurtheater in Zusammenhang mit der Gründung der "little theatres" hervorgehoben werden, vgl. vorliegende Arbeit, III, 2b. Eine ähnliche, wenn auch nicht so starke Rolle muß wohl das deutschsprachige Amateurtheater in den USA um diese Zeit und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gespielt haben. Zwar wurden die größten deutschen Amateur Bühnen um 1850 in stationäre Theater umgewandelt (s. vorliegende Arbeit, I, 3), doch gab es auch in den 80er und 90er Jahren sowie nach der Jahrhundertwende etliche nicht-professionelle Aufführungen in deutscher Sprache, so z.B. in New York im Volkstheater, im Atlantic Garden, im Bowery Garden u.a.m., vgl. dazu T. Brown, a.a.O., Bd. 2 und 3; G. Odell, a.a.O., Bd. 14 und 15.
- 2) Ob de facto der 1896 in New York von Hayman, Frohman, Nirdlinger, Zimmermann, Klaw und Erlanger gegründete Theatertrust, das 'Theatrical Syndicate', die "europäische Moderne auf der amerikanischen Bühne verhinderte" (N. Hapgood, *The Stage in America, 1897-1900*, New York 1901, 35, zit. in W. Binder, a.a.O., 26), mag dahingestellt bleiben. Feststeht jedoch, daß immer wieder der Versuch gemacht wurde, am Broadway moderne Problemdramatik aufzuführen. Da aber der Publikumszuspruch gering war, mußten die Stücke nach nur kurzer Laufzeit wieder abgesetzt werden; kein Geschäftsmann kann es sich leisten, einen Artikel, der nicht geht, im Sortiment zu behalten. (Zum 'Theatrical Syndicate' und der 1905 gegründeten 'S.S. and L. Shubert, Incorporated' vgl. J. Poggi, a.a.O., Part 1, Kap. 1, *The Theater Becomes Centralized.*)

c) Der Provinzialismus

Die Existenz des frühen Irving Place Theaters unter der Direktion Amberg war von Widersprüchen gekennzeichnet. Auf der einen Seite stand seine "theaterhistorische Mission", d.h. eine Aufgeschlossenheit für alles moderne Europäische. Auf der anderen Seite ist ein zähes Festhalten an der Tradition der deutschsprachigen Theater New Yorks zu beobachten. Das betrifft sowohl die Aufführungspraxis wie die Auswahl der "nicht-progressiven" Stücke.

In der Aufführungspraxis übernahm man die Tradition der Star-engagements. So traten z.B. in der Spielzeit 90/91 die Münchner 'peasant players' auf, in der Spielzeit 91/92 kamen Fossart, Kainz¹⁾, Matkowsky und die Barkany hinzu. Ich gebe hier einige begeisterte Kritiken aus der englischsprachigen Presse von New York:

"Uproarious is the only word which will describe the enthusiasm aroused by the remarkable ensemble and spirit of the far-famed Munich company, who appeared last night at Amberg's Theatre in 'Der Herrgottschnitzer von Ammergau', a 'Volksstück mit Gesang und Tanz', by Ganghofer...music by Prestole. Before the evening ended I had counted over twenty curtain calls." (New York Herald, 6.11.1890)

"Kainz and Matkowsky appeared yesterday night at Amberg's Theatre in Goethe's 'Clavigo'...It was a representation superior to any the Amberg Theatre has witnessed this season which earned...the abundant applause of the audience. Matkowsky (as Clavigo) never played so well in New York...and Kainz (as Beaumarchais) was also excellent." (New York Times, 24.11.1891)

"Marie Barkany, who made her first appearance in New York this week at the Amberg Theatre, is a superior actress, one whose art is sufficiently broad and comprehensive to satisfy people of all nationalities...She appeared in Goethe's 'Faust', where her part was, of course, Gretchen. In 'Adrienne Lecouvreur' she had the title role...Marie Barkany deserved the applause lavished on her by the Amberg audiences." (New York Times, 15.1.1892)

1) Nach Absolvierung seines Gastspiels an Ambergs Bühne trat Kainz in der gleichen Spielzeit in weiteren klassischen Rollen am Thalia Theater auf, das (wie in diesem Kapitel eingangs bereits erwähnt) ab und zu noch Vorstellungen in deutscher Sprache gab.

Trotz der überschwenglichen Kritiken war der finanzielle Erfolg mager. Der Grund für die schlechte wirtschaftliche Lage des Irving Place Theaters lag nach Ansicht der New Yorker Staatszeitung in eben diesen Starengagements, zu deren gänzlicher Abschaffung sie dringend riet:

"Kann und will das New Yorker deutsche Theater in Zukunft nicht auf die Gäste verzichten und seine Haupteinnahmequelle in der berechtigten, von Woche zu Woche fester wurzelnden Beliebtheit seines Ensembles suchen und finden, so wird es immer mehr oder weniger die prekäre Existenz des Spielers führen, welcher von der Hand in den Mund lebt."

(New Yorker Staatszeitung, Mai 1892)¹⁾

Die finanziellen Schwierigkeiten, die auch William Steinway, der wichtigste Geldgeber des Hauses, nur vorübergehend beheben konnte, führten im Lauf der Spielzeit 91/92 zur Einschränkung des teuren Startheaters. Doch noch in der Spielzeit 92/93 wurde nur etwas mehr als die Hälfte der Spielzeit vom eigenen Ensemble bestritten. Immerhin halfen die Veränderungen dem Theater, das Amberg jetzt zusammen mit zwei Co-Direktoren leitete, finanziell über den Berg. Der Spielplan wurde den amerikanischen Gepflogenheiten angepaßt. Die Problemstücke der modernen Europäer entfielen, ebenso die Klassiker, in denen die Gaststars zu brillieren pflegten. Dafür überwog das 'light entertainment' Komödien, Possen und Schwänke wurden vom eigenen Ensemble in Zusammenarbeit mit einigen "Combination"-Truppen zur vollen Zufriedenheit des Publikums präsentiert.

Zum 'Hit' der Saison 92/93 wurde die Zeller-Operette "Der Vogelhändler"²⁾.

1) zit. in E. Zeydel, a.a.O., 276.

2) dargeboten von der Ferenczy-Operettengesellschaft, einer von Heinrich Conried zusammengestellten Truppe. Conried hatte die Operette bereits ein Jahr zuvor, in seiner Funktion als temporärer 'directing agent' des Casino Theatre, ebendort für Amerika erstaufgeführt. Finanziert wurde die Produktion zum größten Teil mit eigenen Mitteln. Conried hatte Ende der 80er Jahre eine Firma gegründet, die die Schiffe der Hamburg-Amerika-Linie mit Liegestühlen belieferte. Die Einnahmen dieser Firma, der 'Ocean Comfort Company', kamen ausschließlich Conrieds oft kostspieligen Theaterunternehmungen zugute, so auch der 'Conried Opera Company', die wiederholt am Broadway gastierte.

Mit einer für deutsch-amerikanische Theaterverhältnisse ungewöhnlich langen Laufzeit von zehn Wochen¹⁾ war "Der Vogelhändler" die erste Produktion, die bis zu diesem Zeitpunkt jemals an einer New Yorker deutschen Bühne im "long run"-System gespielt wurde. Zu einer dauernden Einrichtung des Systems am Irving Place Theater konnte es allerdings aus den gleichen Gründen, wie sie für das Stadttheater und das Thalia Theater zutrafen, auch an der neuen deutschen Bühne New Yorks nicht kommen, die weiterhin im traditionellen Repertoire-System betrieben wurde.

Der einzige 'long run' an einem New Yorker deutschen Theater aber erfreute sich eines solchen Publikumszuspruchs, daß nach Beendigung des Engagements der Ferenczy-Operettengesellschaft die Direktion in einem Brief an Conried schreiben konnte:

"Wir freuen uns aufrichtig - nach genauer Durchsicht unserer Bücher, einschließlich alter Jahrgänge - Ihnen mitteilen zu können, daß die Zahl der Personen, welche den Aufführungen von 'Der Vogelhändler' in unserem Theater beigewohnt haben, entschieden die grösste ist, welche bis jetzt in den Annalen der deutschen Theatergeschichte New Yorks erreicht wurde." 2)

Aufgrund dieses durchschlagenden Erfolges erhielt Conried Ende April 1893 nach dem vorzeitigen Rücktritt Ambergs und seiner Co-Direktoren von Steinway, dem neuen Pächter des Theaters, das Angebot, mit Beginn der Spielzeit 93/94 die Leitung des Irving Place Theaters zu übernehmen. Conried akzeptierte und stand damit künftig wieder ganz der deutschsprachigen Bühne von New York zur Verfügung, nachdem er in den vergangenen Jahren vorwiegend an Broadwaybühnen gearbeitet hatte.

1) Von diesen 10 Wochen wurde die Operette über 8 Wochen lang ohne jegliche Unterbrechung gespielt (vom 26.12.92 bis 1.3.93), vgl. G. Odell, a.a.O., Bd. 15: 1891-94.

2) E. Zeydel, a.a.O., 279.

2. Unter der Direktion Conried (1893-1907)

a) Das Publikum

Während Heinrich Conrieds Intendanz - zumindest bis 1903¹⁾ - nahm das Irving Place Theater eine führende Position im New Yorker Kulturleben ein:

"For several years Heinrich Conried made the German theatre a factor in the culture of our city." 2)

Das deutsche Theater von New York wurde zu einem intellektuellen Zentrum für das deutsch-amerikanische und das amerikanische Publikum:

"From the very outset the Irving Place Theatre became unique, and synonymous with all that was artistic. People knew that they could depend on seeing really noteworthy plays. An evening spent there was in the way of an intellectual treat...The policy of the Irving Place Theatre won for it a following alike from the Germans and from the Americans." 3)

Wer bildete das Publikum an Conrieds Bühne? Bei der deutschsprachigen Besucherschicht dürfte es sich wahrscheinlich um den bisherigen Kern gehobener Berufe Midtown und Uptown Manhattans gehandelt haben, d.h., im großen und ganzen wurde das Stammpublikum aus der Ära Amberg übernommen. Ferner waren häufig im Irving Place Theater prominente Deutsch-Amerikaner aus der New Yorker High Society anzutreffen:

"It was common enough to see at the Irving Place Theatre Carl Schurz and his family, George Ehret and his family, the Thalmanns, the Speyers, the Ruperts, the Seligmans, and other representative German families." 4)

1) Nach 1903 gab Conried weitgehend die Leitung des Theaters, dem er zwar offiziell noch bis 1907 als Direktor vorstand, an den Schauspieler v. Seyffertitz ab, um einem Ruf als 'artistic director' an die MET Folge leisten zu können, s. vorliegende Arbeit, III, Pkt. 2c.

2) G. Odell, a.a.O., Bd. 15: 1891-94, 638.

3) M. Moses, a.a.O., 81 f.

4) a.a.O., 84.

Zum deutschsprachigen Publikum gehörte vermutlich auch noch ein Teil der zweiten Generation, soweit er sich nicht bereits assimiliert hatte und das Angebot des Broadway bevorzugte.

Deutsche Neueinwanderer mit gehobenen Berufen kamen wohl nur zu einem geringen Teil als Zuschauer in Frage. Die Immigration von Menschen deutscher Zunge in die USA ließ nach 1892 beträchtlich nach. So war die Zahl der deutschsprachigen Bevölkerung New Yorks zwischen 1890 und 1900 nur um 17.000 angestiegen, von ca. 305.000 (1890)¹⁾ auf ca. 322.000 (1900)²⁾; zwischen 1900 und 1910 hatte sie sich sogar um 48.000 reduziert, von ca. 322.000 (1900) auf ca. 274.000 (1910)³⁾.

Durch Einführung von Schülervorstellungen gelang es Conried jedoch, eine größere Anzahl jugendlicher Deutsch-Amerikaner als neue Zuschauer zu gewinnen und besonders mit den deutschen Klassikern bekannt zu machen:

"These 'Schüler-Vorstellungen' did much to awaken in that class a taste for good literature and to furnish a better understanding for the German classics."⁴⁾

Wie schon in den vergangenen Jahren setzte sich das englischsprachige Publikum des Irving Place Theaters aus Kreisen gebildeter, etablierter und "kunsstinniger" Amerikaner zusammen, die "nach dem deutschen Theater pilgerten, dessen Direktor Heinrich Conried bald als der künstlerisch tüchtigste Intendant im ganzen Lande bekannt war"⁵⁾.

1) The Statistics of the Population of the United States, Eleventh Census, 1890, Washington 1895.

2) The Statistics of the Population of the United States, Twelfth Census, 1900, Washington 1901.

3) The Statistics of the Population of the United States, Thirteenth Census, 1910, Washington 1913.

4) E. Zeydel, a.a.O., 286 f.

5) A. Faust, a.a.O., 302.

Zu den amerikanischen Theaterbesuchern dürften auch Studenten der Columbia University gehört haben, die von Conried Sonderpreise für die Abendvorstellungen erhielten:

"Special rates were offered them. Because of this, it was not long before the Irving Place Theatre came to be considered by all as an educational institution."¹⁾

Allerdings können wir keine exakten Angaben über die Quantität dieses nicht-deutschen Publikums machen. In jedem Falle aber hat es wohl, zusammen mit dem deutschen Publikum, zu dem überaus regen Besuch beigetragen, den auch das Irving Place Theatre der 90er Jahre registrieren konnte, wie folgende Zitate aus der zeitgenössischen Tagespresse zeigen:

"The play last evening at the Irving Place Theatre was 'Großstadtluft' by Blumenthal and Kadelburg...It was given before an enthusiastic audience big enough to fill every seat in the house...Upstairs and down there was no vacant space left."

(New York Times, 1.10.1893)

"The announcement of a play by Sudermann...attracted to the Irving Place Theatre last evening an audience whose size exactly measured the seating capacity of the house. There was close attention to each of the four acts of the 'Schmetterlingsschlacht'."

(New York Times, 4.10.1895)

"The Irving Place Theatre was densely crowded, upstairs and down, when the curtain rose on the first act of 'Die Weber', Hauptmann's famous play."

(New York Times, 2.4.1896)

"No other person, however diminutive, could have found either sitting or standing room in the Irving Place Theatre last evening. The house was literally as full as it would hold, and the only reason why the audience was not even larger is the fact that there is a limit to human compressibility...The play selected for the last performance of the season was 'Doktor Klaus' by L'Arronge."

(New York Times, 15.5.1896)

1) M. Moses, a.a.O., 115. Es ist anzunehmen, daß diese Studenten auch an 'lectures' teilnahmen, die Conried regelmäßig am Irving Place Theater hielt; zu Conrieds 'lectures' an den östlichen Universitäten der USA vgl. vorliegende Arbeit, III, Pkt. 2d.

b) Der Spielplan: Erneute Aufnahme der vermittelnden Funktion auf der Sprechbühne

Über ein Jahrzehnt lang bot Conried seinem Publikum ein in seiner Variationsbreite und Reichhaltigkeit für New York einzigartiges Repertoire. Zwar überwog wiederum im Gesamtangebot das Unterhaltungstheater – wenn auch nicht so stark wie in den vergangenen Jahren. Dennoch waren es vor allem die Inszenierungen klassischer und neuer kontinentaleuropäischer Dramen, die der Bühne Profil gaben und ihr weit über New York hinaus Anerkennung verschafften:

"The Irving Place Theatre became the one permanent theatrical organization in New York, standing for the traditions of true histrionic art, thoughtfulness, refinement, cultivation of form, subordination of the parts to the whole, submission – in short for everything opposed to the popular theatrical vogue. Conried kept the organization constantly at an extraordinarily high level. He had a rich dramatic literature to cull from...His tastes were largely classical. Conried gave the German classics due place in his repertory...(but) never a season passed that he did not succeed in mounting...novel and striking plays...He was ever vigilant in search for new material. The new playwrights...were made familiar at the Irving Place Theatre before they were known to the English stage...The Irving Place Theatre became known throughout the country, and Conried was acclaimed in the most discriminating quarters as an example of what a theatre manager should be." 1)

Erstmals für New York brachte das Irving Place Theater zeitkritische Stücke von Hauptmann, Halbe, Schnitzler, Rosmer, Maeterlinck, Tolstoi, Gorki, Wilde, Wolzogen, Hartleben, Ernst und Holz – ferner Stücke von Beyerlein, Nordmann, Zobelitz, Bernstein, v. Wrede, Dreyer und Heyse sowie neue Stücke von den hier bereits gespielten Autoren Ibsen, Sudermann, Fulda, Voss, Philippi und Lindau.

Auch ein Teil dieser Dramatik wurde von den Broadwaybühnen übernommen. Es ist außerordentlich schwierig, über die vermittelnde Funktion des Irving Place Theaters in dieser Phase

1) M. Moses, a.a.O., 78 f. und 81 f.

Genaueres zu sagen, da die amerikanische Theatergeschichte zwischen 1893-1914 stellenweise nur lückenhaft bearbeitet ist. Viele Fragen müssen deshalb offen bleiben. So ist es z.B. nicht möglich, die gesamte Quantität der Aufführungen am Broadway zu ermitteln; ebenso ist es kaum möglich festzustellen, ob ein neuer Einflußstrom aus London beteiligt war, oder ob die Ausstrahlungskraft des Irving Place Theaters den maßgebenden Faktor bildete. Im ganzen gesehen darf man annehmen, daß

- a) in einer Art "Gewöhnungseffekt" die moderne ernste europäische Dramatik als nicht mehr so schockierend empfunden und deshalb etwas häufiger aufgeführt wurde,
- b) die neueren europäischen Autoren weniger Ideologie brachten, dafür aber mehr Charaktere aus Fleisch und Blut auf die Bühne stellten, weshalb sie beim amerikanischen Publikum auf größeren Widerhall stießen.

Exakte Angaben liegen, wie gesagt, nur in wenigen Fällen vor. Das gilt auch für die modernen amerikanischen Autoren der 'neuen Welle' (Fitch, Walter, Thomas, Howard, Belasco, Klein, Mitchell, Gillette, Moody u.a.m.), deren Wirken vielleicht schon geraume Zeit vor 1920 einen stärkeren Umfang besessen haben mag, als bisher bekannt wurde. Nach traditioneller Auffassung gelang erst O'Neill mit "Beyond the Horizon" 1920 der Durchbruch zu einem 'neuen' amerikanischen Drama¹⁾. Es mag aber sein, daß hier weitere Forschungen eine ältere Gruppe eigener amerikanischer Dramatiker mit einiger Breitenwirkung nachweisen.

Aus einer Statistik, die uns für die Spielzeit 1904/05 vorliegt, können wir immerhin ersehen, daß der Anteil der modernen Stücke des ernstesten Genres europäischer und vor allem einheimischer Autoren an allen in dieser Saison am Broadway gespielten Stücken der Sprechbühne nicht unerheblich war: 'Problem plays' machten

1) vgl. dazu A. und B. Gelb, O'Neill, New York 1960, 409: "'Beyond the Horizon'...combined naturalism and tragedy with native character and contemporary expression. It employed no melodramatic tricks...(and) it was built upon the development of character alone...it was...something never before attempted by an American for the Broadway theatre: dramatic literature."

über ein Viertel der insg. 81 Sprechstücke aus, die in der genannten Spielzeit von den Broadwaybühnen herausgebracht wurden¹⁾. Gerade auf die Eigenproduktion der neuen amerikanischen Autoren (vor allem von Fitch, Belasco und Thomas) dürften die gesellschaftskritischen Stücke moderner europäischer Autoren dieser Jahre (besonders Sudermanns) einigen Einfluß gehabt haben²⁾.

Die folgende Liste der Belege für die New Yorker Erstaufführungen neuer europäischer Stücke und die Zweitaufführungen am Broadway ist wohl einigermaßen vollständig. Es fehlt dagegen die Möglichkeit, eine genaue zahlenmäßige Erfassung der nachfolgenden Aufführungen am Broadway zu geben. Soviel können wir jedoch sagen, daß einige dieser Stücke im Vergleich zu Ibsens Dramen merklich höhere Aufführungszahlen erreichten, wie z.B. im ersten Jahr nach der jeweiligen Broadwaypremiere

- a) Hauptmanns "The Sunken Bell" mit insg. 40 Vorstellungen,
- b) Schnitzlers "The Reckoning" mit insg. 73 Vorstellungen,
- c) Hauptmanns "The Weavers" mit insg. 87 Vorstellungen³⁾.

Aus nachstehender Auflistung geht erneut die Vermittlerrolle der deutschen Bühne von New York hervor, wie sie das Irving Place Theater in den 90er Jahren und zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Bereich der Sprechbühne, und hier auf dem Gebiet

1) vgl. C. Ruge, Die New Yorker Theatersaison 1904/05, in: Bühne und Welt VII (1904-1905), 2. Halbjahrsbd., 921 f. Von den über 20 'problem plays' könnten, wie die nachfolgende Liste zeigt, vielleicht 7 Stücke von deutschsprachigen Autoren stammen und über das Irving Place Theater vermittelt worden sein; der weitaus größere Teil dieser 'problem plays', der allerdings nicht quantifizierbar ist, dürfte aus der zeitgenössischen anglo-amerikanischen Eigenproduktion hervorgegangen sein.

2) vgl. P. Bauland, a.a.O., 10.

3) zu den Aufführungszahlen vgl. P. Bauland, a.a.O., Appendix.

des zeitgenössischen Schauspiels¹⁾, für die englischsprachigen Bühnen der Stadt weiter ausübte:

1. "Heimat" von Sudermann (am Irving Place Theater 8.10.93; an Miner's Fifth Avenue Theatre als "Magda" 29.1.94).
2. "Hanneles Himmelfahrt" von Hauptmann (am Irving Place Theater 25.2.94; an Miner's Fifth Avenue Theatre als "The Assumption of Hannele" 1.5.94).
3. "Jugend" von Halbe (am Irving Place Theater 13.12.94; am Bijou Theatre als "Youth" 11.6.1911).
4. "Die Schmetterlingsschlacht" von Sudermann (am Irving Place Theater 2.10.95; an Daly's Theatre als "The Battle of the Butterflies" im März 1908).
5. "Die Weber" von Hauptmann (am Irving Place Theater 1.4.96; am Garden Theatre als "The Weavers" 14.12.1915).
6. "Liebelei" von Schnitzler (am Irving Place Theater 13.4.97; am Berkeley Lyceum als "The Reckoning" 12.2.1907).
7. "Die versunkene Glocke" von Hauptmann (am Irving Place Theater 29.4.97; am Knickerbocker Theatre als "The Sunken Bell" 26.3.1900).
8. "Königskinder" von Rosmer (am Irving Place Theater 29.4.98; am Herald Square Theatre als "The Children of Kings" 3.11.1902).
9. "Einsame Menschen" von Hauptmann (am Irving Place Theater im April 98; aufgeführt von der Sargent Theatrical School im Frühjahr 1903).
10. "Das Vermächtnis" von Schnitzler (am Irving Place Theater im Frühjahr 1901; aufgeführt von der American Academy of Dramatic Arts als "The Legacy" im Frühjahr 1912).

1) Außer Sudermanns "Schmetterlingsschlacht" - nach Wells charakterisiert als ein "Schwanken zwischen Tragödie und Farce" (im Forum 1898) - enthält unsere Auflistung sonst keine weiteren Übernahmen von Komödien, musikalischen Lustspielen oder Farcen. Obwohl Conried die leichte Muse am Irving Place Theater keineswegs vernachlässigte, gibt es kaum Belege für Übernahmen von Stücken dieser Art am Broadway, da die großen New Yorker Theater meist von den europäischen Lustspielautoren selbst (oder auch durch Agenten) beliefert wurden, vgl. vorliegende Arbeit, III, 65, Anm. 1.

11. "Johannisfeuer" von Sudermann (am Irving Place Theater 6.11.1901; an Daly's Theatre als "The Fires of St. John" 28.11.1904).
12. "Über unsere Kraft" von Björnson (am Irving Place Theater 1.12.1901; am Republic Theatre als "Beyond Human Power" 13.1.1902).
13. "Monna Vanna" von Maeterlinck (am Irving Place Theater 17.12.1903; am Lyceum Theatre 23.10.1905).
14. "Zapfenstreich" von Beyerlein (am Irving Place Theater im April 1904; am Lyric Theatre als "Taps" 17.9.1904).
15. "Nachtasyl" von Gorki (am Irving Place Theater 15.2.1905; am Plymouth Theatre als "The Night Refuge" im Frühjahr 1919).
16. "Salome" von Wilde (am Irving Place Theater im Frühjahr 1906; in der MET als 'operatic version' in der Vertonung von Richard Strauss 22.1.1907; als Stück aufgeführt von den Washington Square Players im Comedy Theatre 1917).

Für die vermittelnde Funktion des Irving Place Theaters spricht, daß diese Stücke, vor allem die der deutschsprachigen Autoren, in fast allen Fällen erst *n a c h* der Aufführung an der deutschen Bühne von New York ins Englische übersetzt wurden:

"German novelties were seen first on the stage of the Irving Place Theatre, before they were translated."¹⁾

Wie wurden oben genannte Stücke, die mit einer oft großen zeitlichen Verzögerung an den Broadway kamen, von der amerikanischen Presse aufgenommen?

1) M. Moses, a.a.O., 93. Vgl. zu den in Übersetzung erschienenen Buchpublikationen dieser Stücke *Dramatic Compositions Copyrighted in the United States, 1870-1916*, 2 Bde., Washington 1918; B. Clark, *The Continental Drama of To-day*, New York 1914; F. Chandler, *Aspects of Modern Drama*, New York 1914 (zit. in W. Binder, a.a.O., Anhang). Zur 'inadequacy' von Übersetzungen und Adaptationen deutscher Stücke in den USA, besonders der Hauptmanns und Sudermanns, vgl. P. Bauland, a.a.O., 18: "In creating American versions that would have immediacy for our audiences, adapters turned German naturalistic plays into American melodramas."

1. Die Rezeption der deutschsprachigen Dramatik.

Im Gegensatz zu Ibsens Dramen wurden viele Stücke der angeführten deutschsprachigen Autoren äußerst wohlwollend besprochen. Außer den bereits angegebenen Gründen war ohne Zweifel die größere Nähe zum publikumsfreundlichen Unterhaltungsstück besonders für Sudermanns Erfolg in den USA verantwortlich. Die amerikanische Kritik war sich dieser Tatsache ziemlich bewußt. Nach der Broadwaypremiere von Sudermanns erfolgreichstem Stück auf der New Yorker Bühne, "Magda" ("Heimat"), schrieb die New York Times:

"'Magda' is, technically, a fine example of the modern conversational drama...There is no arguing for moral questions in the play, which is dramatic not didactic like Ibsen's plays. It is...a work of art."

(New York Times, 30.1.1894)

Ein ebenfalls positives Echo findet sich in der New York Times anlässlich der New Yorker Erstaufführung von Sudermanns "The Battle of the Butterflies" ("Schmetterlingsschlacht") durch das Irving Place Theater:

"In construction Sudermann's new play 'The Battle of the Butterflies' is as nearly perfect as it is either safe or reasonable to desire. Its characters are manifestly living beings, making their way through a series of logical scenes, which, if they were never duplicated in real life, yet might have been without exciting in chance observers an excessive amount of astonishment... The play is full of interest from beginning to end."

(New York Times, 4.10.1895)

Großer Erfolg war auch Hauptmanns Märchendrama "The Sunken Bell" ("Die versunkene Glocke") beschieden. Allerdings schnitten in der englischsprachigen Presse New Yorks Aufführungen des Stücks am Irving Place Theater besser ab als die Broadwayinszenierung. Über eine Aufführung am Irving Place Theater schrieb die New York Times:

"'The Sunken Bell' is one of the finest and most original of recent plays; it has a wealth of poetic charm, and a breadth of feeling lacking in the same author's 'Die Weber'."

(New York Times, 25.3.1898)

Hauptmanns realistisch-naturalistische Stücke wurden widersprüchlich eingeschätzt. Negative Kritiken überwoogen durchweg bei "Before Sunrise" ("Vor Sonnenaufgang")¹⁾.

"The Assumption of Hannele" ("Hanneles Himmelfahrt") wurde nur anfänglich abgelehnt:

"'The Assumption of Hannele', a horribly sacrilegious play, will not inspire reverence of sympathy. Its production, therefore, should be vigorously condemned."
(New York Times, 2.5.1894)

Schon 1895 aber, nach dem Erscheinen der Übersetzung Archers, wird "The Assumption of Hannele" wesentlich freundlicher beurteilt. Dem Stück wird nun "pathos, sweetness, tender charm" zugebilligt (Critic, Januar 1895) und ein Jahr später gar "marvellous power and beauty" (Literary World, April 1896)²⁾. Ebenso 1910: Die Presse war voll des Lobes über das Hauptmannndrama anlässlich der erst nach 16jähriger Pause erfolgten Wiederaufführung des Stücks am Broadway:

"The story is one of exquisitely tender pathos...Surely a more pathetic little figure than Hannele's...never appeared to human sympathy."
(New York Dramatic Mirror, 23.4.1910)

-
- 1) Das bezieht sich vor allem auf Buchpublikationen, vgl. Critic vom Juli 1905 und Outlook vom April 1913, zit. in W. Binder, a.a.O., 229 und 255. Kritiken über Aufführungen des Stücks am Irving Place Theater liegen nicht vor; zur New Yorker Erstaufführung des Hauptmannndramas am ehemaligen deutschsprachigen Thalia Theater (11.1.92) durch die Meiningertruppe, die von November 91 bis April 92 die USA bereiste, vgl. die New York Times vom 12.1.92.
 - 2) zit. in W. Binder, a.a.O., 204 f.; zu Archers USA-Besuchen in den 90er Jahren (und später) s. M. Moses, a.a.O., 271.
Das Umschwenken der Kritik ist umso überraschender, wenn man bedenkt, daß nach der Broadwaypremiere des Stücks am 1.5.94 alle weiteren Aufführungen auf Intervention der 'local censorship' (vgl. vorliegende Arbeit, II, 51, Anm. 5) verboten wurden: "After the performance, Hauptmann (who) was in New York at the time of the 1894 premiere at Miner's Fifth Avenue Theatre was arrested along with the producers of the play and taken down to New York's City Hall to hear a lecture on morality and to have his play officially closed by the municipal authorities," P. Bauland, a.a.O., 5.

Ähnlich war die Reaktion der amerikanischen Kritik auf Hauptmanns "The Weavers" ("Die Weber"). In der New Yorker Erstaufführung am Irving Place Theater (1896)¹⁾ hatte das Stück zum großen Teil eine negative Presse:

"While in Germany the 'Weavers' would for good reason attract much notice...here it would be regarded simply as a series of episodes, unconnected by true dramatic action, and full of harrangues of which the length was even more noticeable than the truth of the passion. For Hauptmann is not a Dumas. The latter often...started with the firm intention to preach a sermon or to prove a theorem, but he invariably ended by writing a play. The German, at least in this instance, only preached the sermon...'The Weavers' is not a great or a good play, and there may be some doubt if it is a play at all."

(New York Times, 2.4.1896)

Anders 1915. Nach der Broadwaypremiere zollte die Kritik dem Stück uneingeschränktes Lob. Die New York Times nannte das Hauptmannndrama nun "one of modern Germany's great plays" (New York Times, 15.12.1915), die New York Tribune die Inszenierung "a noteworthy achievement" (New York Tribune, 15.12.1915)²⁾.

1) Amateurschauspieler brachten das Stück bereits in der Spielzeit 94/95 mit dem aus Deutschland ausgewiesenen Anarchisten J. Most in der Rolle des Baumert in deutscher Sprache am Thalia Theater heraus.

2) vgl. W. Binder, a.a.O., 262.

"Die Weber" verdanken ihren Broadwayerfolg vor allem der Inszenierung Emanuel Reichers, der mit der im gleichen Jahr gegründeten "Modern Stage Society" die Aufführung am Broadway überhaupt ermöglichte.

Entgegen dem Desinteresse an dem Stück 20 Jahre zuvor, war zu Beginn des Ersten Weltkriegs die Sensibilisierung der amerikanischen Intellektuellen für soziale Fragen erheblich gewachsen. Gerade im Osten der USA hatte die fortschreitende Industrialisierung soziale Phänomene sichtbar gemacht, die denen im Europa des 19. Jahrhunderts vergleichbar waren. So konnte der Kritiker des Harper's Weekly schreiben: "Hunger is just as real and just as possible in New York today as it was in Silesia in 1840," (1.1.1916) (zit. in W. Binder, 262).

Zur Auseinandersetzung zwischen dem 1911 erstmals erschienenen sozialistischen Blatt 'Masses' und der 'Drama League of America' bei der Wiederaufführung der "Weber" im Frühjahr 1916 in New York vgl. W. Binder, a.a.O., 263 f.

Ein überwiegend positives Echo fand Halbes Kindertragödie "Youth" ("Jugend"). 1912, ein Jahr nach der Broadwaypremiere dieses naturalistischen Dramas, stellt Lessing in "Masters of Modern German Literature"¹⁾ fest:

"Halbes's 'Youth' is inexpressibly sweet in spite of its sad conclusion."

Im großen und ganzen positiv wurde schließlich auch Schnitzlers Stück "The Reckoning" ("Liebelei") beurteilt. Über die Broadwayaufführung schrieb die anglo-amerikanische Presse:

"Natural, simple and direct, 'The Reckoning' revealed a phase of common life with keen fidelity...The beauty and pathos of this delicate little drama was admirably expressed by a well selected company." 2)
(Arena, Juli 1907)

2. Die Rezeption der außerdeutschen Dramatik.

Die wenigen Stücke nicht-deutschsprachiger Autoren, die unsere Auflistung enthält, wurden nach der englischsprachigen Erstaufführung am Broadway von der amerikanischen Kritik zum größten Teil abgelehnt und erreichten nur sehr geringe Aufführungszahlen.

Für William Winter, bis 1909 Theaterkritiker der New York Tribune, war das Björnsondrama "Beyond Human Power" ("Über unsere Kraft") bestenfalls "a ponderous, tedious, pointless, futile essay on Christianity and Christian Science"³⁾.

1) O. Lessing, Masters of Modern German Literature, New York 1912, 22, zit. in W. Binder, a.a.O., 299.

2) zit. in W. Binder, a.a.O., 317; zur teilweise zwiespältigen Resonanz auf Übersetzungen des Stücks vgl. ebenfalls W. Binder, a.a.O., Kap. 4 (Arthur Schnitzler: eine Gestalt zwischen zynischer Spielart des Naturalismus und verspielter, süßlicher Wiener Dekadenz).

3) The Wallet of Time, Bd. 2, 343 f., zit. in W. Binder, a.a.O., 154.
N. Haggood dagegen lobt die Inszenierung des Björnsondramas (im Bookman vom März 1902), setzt sich jedoch kaum mit dem Stück auseinander, sondern konzentriert sich in seiner Besprechung auf die Darstellung der Klara Sang durch Mrs. Patrick Campbell.

Gorkis "The Night Refuge" ("Nachtasyl") wurde 1905 am Irving Place Theater für New York erstaufgeführt¹⁾ und ebenfalls abfällig beurteilt:

"'The Night Refuge' is to emphasize the sense of utter degradation which must obtain in the case of at least a part of the population of a country upon which the eyes of the civilized world have long rested with something more than a suspicion of horror."
(New York Sunday Times, 16.2.1905)

Auf Ablehnung stieß auch Maeterlincks "Monna Vanna". Das Stück war im gleichen Jahr erstmals auf der englischsprachigen Bühne New Yorks zu sehen. "The play", um mit Laufe zu sprechen, "failed to please American audiences and closed after a short run"²⁾.

Wildes "Salome" kam gar nicht erst an ein kommerzielles Broadwaytheater:

"The shortness of the play made it unsuitable for the American commercial theater."³⁾

Die 'operatic version' der "Salome" lernte das New Yorker Publikum 1907 kennen. Die Richard-Strauss-Oper wurde am 22. Januar 1907 vom damaligen 'artistic director' der MET, Heinrich Conried, ebendort für Amerika erstaufgeführt, mußte jedoch auf Drängen des 'board of directors at the MET' nach der Premiere abgesetzt werden:

"The Directors of the Metropolitan Opera and Real Estate Company consider that the performance of 'Salome' is objectionable and detrimental to the best interests of the Metropolitan Opera House. They therefore protest against any repetition of this opera."⁴⁾

Schon ab 1909 aber folgten weitere Aufführungen der Oper am

1) Die Broadwaypremiere fand erst 1919 statt. Zum Echo auf die Inszenierung können wir keine Aussage machen, da dies über den Rahmen unserer Arbeit hinausgehen würde.

2) A. Laufe, a.a.O., 28.

3) a.a.O.

4) M. Moses, a.a.O., 308.

Broadway, zunächst am Manhattan Opera House, in späteren Jahren - nach Aufhebung der früheren Entscheidung - sogar wieder an der MET¹⁾).

Andere deutsche Opern, die Heinrich Conried erfolgreich an der MET erst- bzw. wiederaufführte, waren z.B. "Hänsel und Gretel", "Parsifal", "Die Meistersinger von Nürnberg", "Der Ring des Nibelungen", "Die Hochzeit des Figaro" und "Don Juan".

Wie man sieht, fand die deutsche Oper beim amerikanischen Publikum größeren Anklang als die modernen Schauspiele aus Europa. Diese positive Rezeption verwundert nicht. Erinnern wir uns: Schon die Operette hatte seinerzeit durchschlagenden Erfolg an den Bühnen der USA.

Wir müssen also zwischen den Sprech- und Musikstücken streng unterscheiden. Die Problemstücke fast aller neueren europäischen Autoren konnten sich im Repertoire der Broadwaytheater nicht durchsetzen. Die Einbürgerung dieser Dramatik in Amerika erfolgte durch eine neue Institution, die der sog. "little theatres":

"The...little theatre, that developed in this country about 1910 is usually distinguished from the commercial theater by its rejection of the older artistic standards, but it can also be distinguished by its reaction against the major economic developments within the commercial theater...I can think of no better term than 'noncommercial' to describe what was at first called the art-theater, or little-theater, or experimental-theater movement in this country." 2)

1) vgl. A. Laufe, a.a.O., 29.

2) J. Poggi, a.a.O., 99. Poggi unterscheidet folgende Bühnentypen:

- a) "professional noncommercial theatres",
- b) "amateur noncommercial theatres",
- c) "amateurs-turned-professional theatres".

Beispiele zu finden in Poggis Studie, 100-108; zu Impulsen aus Europa, die wohl mit zur Gründung der nicht-kommerziellen Bühnen in USA beigetragen haben, vgl. E. Gagey, Revolution in American Drama, New York 1948, 24-31; E. Lewis, a.a.O., 6 f.

Zur weiteren Entwicklung des "little-theater movement", vor allem zu seinem Einfluß auf das kommerzielle amerikanische Theater, vgl. J. Poggi, a.a.O., 147 f.

Repräsentative Gruppen des "little-theater movement" waren die Provincetown Players und die Washington Square Players. Die Provincetown Players, die - nach Anfängen in Provincetown auf Cape Cod, Massachusetts - 1916 in New York begannen, nahmen sich der neuen einheimischen Stücke (vorwiegend Einakter) an¹⁾, die Washington Square Players, die sich bereits ein Jahr zuvor in New York konstituierten, mehr der modernen Dramen europäischer Autoren²⁾. Durch letztere Gruppe hatte das New Yorker Publikum Gelegenheit, Wildes "Salome" auf der englischsprachigen Sprechbühne zu sehen. Das Stück wurde 1917 am Comedy Theatre herausgebracht. Zwar lag auch dieses Theater im Broadwaydistrikt, wurde aber ab Sommer 1916 von den Washington Square Players, den neuen Pächtern des Hauses, das den Gebr. Shubert gehörte, als eine nicht-kommerzielle Bühne geführt.

Klassiker hingegen bestritten auch bei den "little theatres" nur einen relativ kleinen Teil des Spielplans. Seit Jahrzehnten wurden vor allem deutsche (und französische) klassische Dramen fast ausnahmslos am deutschsprachigen Theater von New York gezeigt. Besonders war es Conried, der durch ausgewogene Klassikeraufführungen in und außerhalb New Yorks von sich reden machte.

1) vgl. dazu J. Poggi, a.a.O., 111: "They produced only original plays by American authors, usually one-act plays by the members themselves."

Für das amerikanische Theater war diese Gruppe "perhaps of even greater consequence than the Washington Square Players, since it nourished our foremost American playwright, Eugene Gladstone O'Neill. With O'Neill, American drama came into its own...He is the first of our playwrights to be performed and studied around the world as a significant literary artist," E. Lewis, a.a.O., 24. Die Provincetown Players stellten 1916 erstmals zwei Einakter von O'Neill vor, "Thirst" und "Bound East for Cardiff"; bis 1920 besorgte die Gruppe die Uraufführung fast aller weiterer Einakter von O'Neill, danach brachten die 'pioneering Provincetowners' erste abendfüllende Stücke O'Neills ("The Emperor Jones", "The Hairy Ape"); "Beyond the Horizon" (vgl. vorliegende Arbeit, III, 80) allerdings hatte an einem kommerziellen Broadway-theater Premiere.

2) Auf dem Spielplan der Washington Square Players standen u.a. Stücke von Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck, Wedekind, Shaw und Schnitzler; vgl. dazu E. Gagey, a.a.O., 33: "Here was an organization successfully presenting far more.. unconventional drama than could be seen on traditional Broadway."

c) Conrieds Ensembletheater

Das Zustandekommen künstlerisch anspruchsvoller Inszenierungen, wie sie schon sehr bald das Irving Place Theater unter Conrieds Leitung auszeichnen sollten, setzte außer einem qualifizierten Regisseur, als der sich Conried seit etlichen Jahren am deutsch- und englischsprachigen Theater New Yorks erwiesen hatte, ein gut eingespieltes und sorgfältig aufeinander abgestimmtes Ensemble voraus.

Daher war es von Anfang an das Hauptanliegen des neuen Intendanten, am Irving Place Theater eine "consistently, evenly efficient stock company"¹⁾ aufzubauen. Zunächst übernahm Conried bewährte und bereits mit Ensemblearbeit vertraute Schauspieler aus der letzten Spielzeit der Ära Amberg, um dann - jeweils am Ende der Saison - das Ensemble durch neue, meist jüngere Kräfte aus Deutschland und Österreich aufzustocken, die er sich persönlich von den dortigen großen Bühnen holte. 'Leading actors' konnte er jedoch nicht immer für sein New Yorker Theater gewinnen:

"Leading German actors whose position is already assured at home will...come over at the best under exceptional circumstances, so that Mr. Conried is compelled to recruit his people from German actors whose talent and repertoire are desirable, but have not achieved the highest distinction in the Fatherland."²⁾

In verhältnismäßig kurzer Zeit gelang es Conried, ein Ensemble zusammenzustellen, das über 43 'principal people' verfügte, annähernd dreimal so viele, wie z.B. an Daly's Bühne engagiert waren³⁾.

Problematisch war häufig das Engagement junger Künstlerinnen, die für das Rollenfach der jugendlichen Liebhaberin (und Sou-

1) M. Moses, a.a.O., 77.

2) H. Mawson, The German Theatre in New York, in: The Theatre, Bd. 2, New York 1902, 19.

3) Daly's Theatre war eines der wenigen New Yorker Theater, das Ende der 90er Jahre überhaupt noch eine "Stock Company" besaß, vgl. dazu T. Brown, a.a.O., Bd. 2, Daly's Theatre.

brette) in Frage kamen. Fast immer mußte mindestens ein Eltern-
teil, ja manchmal sogar die ganze Familie mitengagiert werden,
wodurch erhebliche Mehrkosten für das Theater entstanden. Diese
Mehrkosten konnten nur dadurch aufgefangen werden, indem Con-
ried - außer als 'artistic' gleichzeitig auch 'executive direc-
tor' des Irving Place Theaters und mit dem dazu nötigen 'com-
mercial sense' ausgestattet - von vorneherein seine Bühne, die
wie alle vorhergehenden deutschen Bühnen New Yorks ebenfalls
als Privatunternehmen geführt wurde, auf eine solide finan-
zielle Grundlage stellte¹⁾.

Nicht nur zahlenmäßig überragte das Conriedsche Ensemble die
wenigen New Yorker "Stock Companies", vor allem war es der 'ex-
traordinarily high level' der deutschen 'Company', der dem
Irving Place Theater zu dem vorzüglichen Renommee verhalf.
Für Norman Hapgood war das deutsche Theater unter Conrieds Lei-
tung die einzige amerikanische Bühne von Rang, "our only high-
class theatre"²⁾.

Dementsprechend fällt in seinem Buch "The Stage in America,
1897-1900" der Vergleich zwischen den englisch- und deutsch-
sprachigen Schauspielern New Yorks eindeutig zugunsten der letz-
teren aus:

"The superiority of Mr. Conried's company consists in ob-
jectivity, in harmonious work together, and in versatility.
The actors play farce on the whole perhaps neither better
nor worse than our own superior farce-comedians, but these
same actors can play the highest poetic dramas. They know
how to recite verse and they know the meaning of poetry."³⁾

1) Haupteinnahmequelle für das Theater war die von Conried
Ende der 80er Jahre gegründete 'Ocean Comfort Company',
"his most reliable backer in his theatrical enterprises,"
M. Moses, a.a.O., 75; vgl. auch vorliegende Arbeit, III, 74,
Anm. 2.
Zusätzlich konnte Conried - wenn auch nicht regelmäßig -
mit Unterstützungen von Deutsch-Amerikanern aus der New Yor-
ker Industrie- und Geschäftswelt rechnen.

2) zit. in A. Faust, The German Element in the United States,
2 Bde., Boston 1909, Bd. 2, 329 (Die deutsche Übersetzung
von Fausts Werk wurde bereits mehrmals angeführt).

3) zit. in A. Faust, a.a.O., 330 f. (Originalausgabe).

Ebenso war für Hapgood eine Inszenierung von "Maria Stuart" am Irving Place Theater gegenüber einer Aufführung des gleichen Stücks am Broadway - eines der wenigen Dramen deutscher Klassik, das kontinuierlich am Broadway zu sehen war - die weitaus bessere, obwohl in der Broadwayinszenierung der Star Helena Modjeska die Titelrolle spielte, das deutsche Theater hingegen ohne Star auskam:

"Modjeska's Mary is one of her most beautiful creations, the best Mary I have seen, but yet the play never moved me as it did at the Irving Place, because the whole cast there was so much better than Modjeska's ever is."¹⁾

Auch in "Wallensteins Lager" wird die ausgezeichnete Ensemblearbeit der deutschen Schauspieler gelobt:

"Observers who know how hard English managers have to work to make a good crowd for fifteen minutes, in a play which is to run a year, would, if they could see the immense superiority of this crowd, prepared for so short a time, understand some of the advantages of such training as actors get in the best German theaters, and of such a director as Mr. Conried."²⁾

Der bereits erwähnte finanzielle Rückhalt ermöglichte es Conried, eine großzügigere Personal- und Spielplanpolitik als seine Vorgänger zu betreiben.

So konnte er zusätzlich zu seinem vielköpfigen Ensemble - meist am Ende der Saison - gelegentlich noch Gastschauspieler (und -schauspielerinnen) von namhaften europäischen Bühnen engagieren.

Wie Kritiken der damaligen Tagespresse belegen, hatten diese Gäste innerhalb des Ensembles keineswegs eine Extraposition inne, sondern sie fügten sich ohne weiteres in die deutsche "Stock Company" ein, was zweifellos für die Dominanz des Teamgeistes gesprochen haben dürfte, der vom Conriedschen Ensemble auszugehen schien:

"At the Irving Place Theatre there has long prevailed the highly commendable custom of taking it for granted that what people want is to see good plays well played, and only incidentally to see good actors acting well in plays.

1) zit. in A. Faust, a.a.O., 331 (Originalausgabe).

2) N. Hapgood, a.a.O., 238 f., zit. in E. Zeydel, a.a.O., 290.

In accordance with this habit, the preliminary announcements and regular advertisements of the house almost invariably deal with nothing except the title and story of whatever tragedy or drama or comedy or farce happens to have been chosen for production during the current week. Occasionally, however, a distinguished actor comes over from the Fatherland, and then the new name appears on the programme, followed by the courteous words, 'als Gast'. Even on such occasions there is no obvious descent to the 'star' system, with the consequent injury to the performance as a whole and the sacrifice of its artistic proportion to the attainment of personal glory...The truth of these statements was well illustrated and the merits of this manner of doing things were proved, last evening, when Georg Engels...appeared for the first time before an American audience in Schönthan and Kadelburg's delightful comedy 'Der Herr Senator'...The part of the Senator is in no sense a star role. Three or four of the other characters are quite as important to the story, and have more to say in it than does the Senator. Herr Engels recognized this, and at no moment claimed for himself more prominence than the authors intended to give the personage he portrayed."

(New York Times, 10.4.1896)

Auch in folgenden Kritiken anlässlich des USA-Besuchs der Sorma, der Odilon und Bonns wird neben der Leistung des 'visiting star' ebenso die des Ensembles berücksichtigt:

"Frau Sorma has done nothing more beautifully illuminative, of richer variety in tone and pose, of finer quality than her denotement of the whims, wiles, and moods of Herr Hauptmann's Rautendelein in 'Die versunkene Glocke'...Eggeling, as...Waldschrat and Pfeil as...Nickelmann were excellent, and much depended on them. They comprehended Hauptmann's poetry, and expressed its grimness and wild humor, and, perhaps, all the philosophy of it."

(New York Times, 30.4.1897)

"The comedy 'Untreu' by Bracco, the versatile Italian litterateur, was acted last evening with rare spirit and finesse both by Fräulein Odilon and her supporting gentlemen, Ottberg and Schamberg."

(New York Times, 17.4.1902)

"Ferdinand Bonn appeared last night at the Irving Place Theatre in a play by Anzengruber 'The Worm of Conscience' (G'wissenswurm)...It is a dialect play, but Herr Bonn and his support were careful not to more than indicate the dialect...Herr Bonn's fine performance was nearly approached by Haller, who was most excellent and convincing...Hedwig von Ostermann and Franz Kierschner played their roles exceedingly well."

(New York Times, 28.1.1903)

Als allerdings Sonnenthal, der in den 80er Jahren bereits am Thalia Theater gastiert hatte, Ende der 90er Jahre erneut in New York auftrat, konzentrierte sich die Presse in ihrer Rezension mehr auf die Interpretation der Titelrolle:

"For his first appearance in his present tour Herr Sonnenthal was wise in choosing 'Nathan der Weise'. Its lofty poetry appeals to all Germans somewhat as the stirring melody of 'Die Wacht am Rhein', and the exalted character of Lessing's Jew...is gratifying alike to Hebrews, Germans, and all races. The role of Nathan is also one of Herr Sonnenthal's finest...It is a noble Jew that Lessing has created and that Sonnenthal so marvelously portrays."

(New York Times, 7.4.1899)

In diesem Sinne äußert sich auch Hapgood über Sonnenthals Verkörperung des Nathan, wobei er besonders auf die Reaktion des Publikums eingeht:

"In this literary and untheatrical play Sonnenthal received an ovation comparable to the lurid first night of Belasco's 'Zaza'...What had happened when...in the third act of 'Nathan der Weise' the cultivated audience recalled the actor again and again? Why, he had delivered a parable in a number of long speeches...In monologues, pages in length, he had laid out a beautiful truth, written in classic German, recited with abundant grace, clearness and seriousness, but without one stage trick; and the audience loved it, leaned forward to grasp every word and every shade of delivery, and went home feeling that one evening more had been properly spent."¹⁾

Gerade 'literary plays' klassischer und auch moderner europäischer Autoren setzte Conried in größerer Anzahl als vor ihm Amberg und Neuendorff auf den Spielplan. So standen z.B. in der Spielzeit 93/94 von insg. 70 Stücken 39 'non-musical plays' auf dem Programm des Irving Place Theaters²⁾. Durchschnittlich brachte Conrieds Bühne pro Spielzeit, die sich jeweils von Oktober bis April erstreckte, ca. 60 Produktionen heraus. Für die Inszenierung eines neuen Stücks wurden gewöhnlich nicht mehr als 4 Proben angesetzt, während vergleichsweise an den anglo-amerikanischen Bühnen für eine neue Produktion

1) zit. in M. Moses, a.a.O., 101.

2) vgl. E. Zeydel, a.a.O., 281; A. Faust, a.a.O., 330 (Originalausgabe).

eine Probenzeit von 2-4 Wochen üblich war¹⁾.

Der Kritiker Mawson führt die 'literary quality' in vielen der am Irving Place Theater gezeigten Stücke auf zwei wesentliche Eigenschaften zurück, über die der Theaterleiter Conried außer dem 'commercial sense' vor allem verfügte:

"They are taste and imagination. The commercial sense is equally indispensable, but the other qualities are sine qua non to guide the selection of plays and develop the actor's art...and should form part of the equipment of the man who manages a theatre. It is because of the possession of these essential characteristics by Mr. Conried that one finds a literary quality in many of the plays produced at his theatre which is almost wholly wanting on our American stage. True, the dramatist must create the literary condition in his play, but it is equally true that Mr. Conried has a wider sympathy with this flavor in a play than any manager since Augustin Daly. German authors have a fine flow of language, resembling in this the French, because, like their Gallic confrères, they are poets, whereas the English writing dramatists, Pinero, Grundy, Esmond, Gillette, Belasco, Howard, Fitch, Thomas...are first play-makers and then playwrights."²⁾

-
- 1) Daß Conried trotz der wenigen Proben dennoch optimale Ergebnisse erzielen konnte, erklärt Mawson folgendermaßen: "There are various reasons why this is possible. The most important of all is Mr. Conried's supreme authority with his company. One and all realize that before he attempts a rehearsal he has with his intimate knowledge of every part in the piece so elaborated all the business of each role, arranged all the stage positions, the entrances and the exits, so that at rehearsal every actor cast for that particular play understands at once that there is to be no discussion as to what is best to be done, but accepts without question the manager's directions and seeks to give them vitality. An immense amount of time is saved in this manner. Of course, the prompter's box is still in evidence, but then some of the actors have several hundred parts in their repertoire so it is but natural that they should like to hear occasionally the first line of an important speech. In spite of these quick rehearsals, the first nights go off without a hitch, everybody works together and the ensemble is admirable," a.a.O., 20.

Wie eingangs bereits gesagt, ist es uns nicht möglich, den Stil dieser Inszenierungen näher zu beschreiben. Nach Aussagen von Schauspielern, die in den 90er Jahren am Irving Place Theater engagiert waren, soll Conried kein Regiebuch geführt, überhaupt kaum persönliche Aufzeichnungen über seine Theaterarbeit an der deutschen Bühne von New York hinterlassen haben.

- 2) H. Mawson, a.a.O., 18. Den Unterschied zwischen 'playmaker' und 'playwriter' verdeutlicht Mawson an folgendem Beispiel:

Doch war auch für einen deutsch-amerikanischen Theaterleiter die Beschaffung neuer Stücke mitunter ein Problem - nicht so sehr beim direkten Einkauf der Stücke in Deutschland und Österreich anlässlich der jährlichen Europabesuche Conrieds¹⁾ als vielmehr dann, wenn er von New York aus mit den Autoren wegen der amerikanischen Erstaufführungsrechte verhandeln mußte. Häufig kam es nämlich dabei zu Differenzen in bezug auf die Tantiemenabrechnung, worüber Mawson berichtet:

"The German authors give Conried a great deal of trouble. Firstly, America is supposed to be an Eldorado. Royalties from New York are satisfactory, because when a play makes a hit business is large during its run. But outside of New York, business at German theatres is almost nothing.. The difference between New York business and that of Chicago, Milwaukee, etc. causes much hard feeling. When the box office receipts amount to \$ 39.50, five per cent. on this and ten per cent. commission off for royalty bring but cold comfort to the author in Germany who cannot be persuaded that all American cities are not like New York. It sometimes takes years to heal the breach and restore confidence and to induce the author to make contracts for his new plays."*2)

Auf neue Stücke aus Europa aber war Conried wiederum angewiesen, wollte er weiterhin an seinem im Repertoire-System betriebenen Theater den Spielplan möglichst abwechslungsreich gestalten und außer Stücken des musikalischen Lachtheaters³⁾ mo-

"And yet Stephen Phillips is upon the horizon. The writer once consulted Mr. Conried concerning a certain stage effect which no American stage manager seemed to understand. "Do you expect to do this?" asked Mr. Conried. "Is it practical?" "Yes; but it will cost a lot of money." "That makes no difference, if I secure the desired result." "Now," concluded Mr. Conried, "that is where the American and German writers differ. You will show this thing; they would describe it in beautiful language." And there you have it," a.a.O., 18.

- 1) vgl. dazu M. Moses, a.a.O., 79: "Every year Conried went abroad...to ransack Germany and Austria for those European productions that were unlikely to be seen elsewhere."
- 2) H. Mawson, a.a.O., 20 f. Folgende Stücke, die in den 90er Jahren am Irving Place Theater zu 'Hits' wurden, dürften sich für die Autoren in Europa vermutlich rentiert haben: Innerhalb einer Spielzeit (nicht aber im "long run"-System) wurden aufgeführt
 - a) Blumenthal/Kadelburgs "Im weißen Röß'l" über 60mal,
 - b) Meyer-Försters "Alt-Heidelberg" über 50mal,
 - c) Philippis "Das Erbe" über 30mal,
 - d) Sudermanns "Die Ehre" über 23mal, vgl. E. Zeydel, a.a.O., 273, 288, 293.
- 3) 'Light operas' wurden vom eigenen Ensemble gespielt und ge-

derne und klassische Stücke der europäischen Sprechbühne zu gleichen Teilen bringen.

Nach Conrieds Vorstellungen sollte ein Repertoiretheater mehrmals wöchentlich das Programm wechseln:

"The repertoire must be changed four times a week."¹⁾

Ob es ihm möglich war, seine Vorstellungen am Irving Place Theater durchgehend Spielzeit für Spielzeit zu realisieren, können wir nicht sagen, da vollständige Spielpläne fehlen. Lediglich einzelne Belege in Form von Programmankündigungen aus vier Spielzeiten liegen uns vor.

Aus einigen dieser Ankündigungen geht allerdings hervor, daß das Programm mindestens einmal in der Woche gewechselt wurde²⁾.

Einen 'long run', wie er am deutschsprachigen Theater New Yorks in der Ära Amberg vorkam, gab es an Conrieds Bühne jedenfalls nicht³⁾.

sungen. Eine Ausnahme war das Gastspiel der Ferenczy-Opernrettengesellschaft in der Spielzeit 93/94 und 1902/03, vgl. auch vorliegende Arbeit, III, 74, Anm. 2. Opern hingegen wurden kaum als eigene Inszenierung herausgebracht. Es ist anzunehmen, daß auch am Irving Place Theater gelegentlich bekannte Operngesellschaften von internationalem Rang gastierten. Eine größere Anzahl von deutschen Opernaufführungen konnte das New Yorker Publikum (wie schon in den 80er Jahren) auch in den 90er Jahren an der MET sehen (unter Leitung von Seidl, Schalk, Paur, Damrosch u.a.m.), vgl. T. Brown, a.a.O., Bd. 3, The Metropolitan Opera House. Ab 1903 folgte dann eine Fortsetzung der 'German opera seasons' unter dem Regime Conried; zum Repertoire der MET unter Conrieds Direktion (1903-1908) s. M. Moses, a.a.O., Kap. 5, 6, 7, 8 und 9.

1) zit. in M. Moses, a.a.O., 122. Als Modell diente Conried stets das Wiener Burgtheater, dessen Ensemble er Anfang der 70er Jahre angehörte.

2) s. Anhang. Besonders die Spielzeit 1901/02, für die hauptsächlich Belege vorhanden sind, ist für uns von Interesse. Moses bestätigt, daß in den übrigen Spielzeiten ein ähnlicher Repertoirewechsel stattgefunden haben dürfte: "Conried's bills every week continued to be varied," a.a.O., 102.

3) Wie aus den Belegen zu sehen ist, waren z.B. in der Spielzeit 1901/02 (im März) 13 nacheinanderfolgende Abendvorstellungen das Limit eines 'run'. Mawson gibt für das Limit eines 'run' sogar noch weniger Vorstellungen an: "Six performances is the limit of a run, even with a great success," a.a.O., 21.

Der hohe Standard des Irving Place Theaters unter der Direktion Conried konnte über ein Jahrzehnt lang gehalten werden.

Kurz nach der Jahrhundertwende bahnte sich jedoch ein nachlassendes Interesse des Publikums an. Dies dürfte für Conried der Anlaß gewesen sein, im Jahre 1903 ein Angebot der MET anzunehmen: Seine künstlerische Qualifikation prädestinierte ihn für die Leitung des Hauses als 'artistic director'¹⁾.

Nominell blieb Conried auch weiter Direktor des Irving Place Theaters. Mit der tatsächlichen Leitung wurde ab 1904 der Schauspieler Gustav v. Seyffertitz betraut. Wir können nicht

1) vgl. dazu M. Moses, a.a.O., 171. E. Zeydel hingegen behauptet, Conried habe sich vor allem für den Direktorenposten an der MET entschieden, um nach Ablauf seines auf 5 Jahre befristeten Vertrags die Leitung eines geplanten amerikanischen Nationaltheaters übernehmen zu können, a.a.O., 298. Wir räumen ein, daß sich Conried - und mit ihm zahlreiche andere Persönlichkeiten aus dem New Yorker Kulturleben - lebhaft für den Bau eines 'National Theatre' einsetzte, für ein englischsprachiges subventioniertes Repertoiretheater, vgl. dazu M. Moses, a.a.O., 283. Wahrscheinlich ging auch auf Conrieds Initiative die Gründung der 'National Art Theatre Society' (um 1900) zurück, die sich jedoch nach kurzer Zeit wieder auflöste.

Dennoch bleibt offen, ob er, falls es je zur Konstituierung einer nationalen Bühne gekommen wäre, 'artistic director' derselben geworden wäre - ging es doch schließlich um die eventuelle Leitung einer nationalen S p r e c h b ü h n e, der größten englischsprachigen des Landes. Und hatte Conried bisher an der amerikanischen Bühne nicht vorwiegend auf dem Sektor des Musiktheaters gearbeitet?

Feststeht lediglich, daß Conried entscheidend bei der Planung eines sog. "art theatre", des New Yorker New Theatre, beteiligt war, dessen Fertigstellung im November 1909 er allerdings nicht mehr erleben durfte, da er bereits im April des gleichen Jahres verstarb. Ob er mit der Leitung dieser nach dem Vorbild des Irving Place Theaters im Repertoire-System betriebenen Bühne, die sich nur 2 Spielzeiten halten konnte, beauftragt worden wäre, wie es Winthrop Ames, der Direktor des New Theatre, annimmt, kann ebensowenig konkret beantwortet werden.

Zur Konstituierung des New Yorker New Theatre vgl. B. Hewitt, a.a.O., 305 f.; W. Young, Famous American Playhouses, 1900-1971, in: Documents of American Theater History, Chicago 1973, 16-21; M. Moses, a.a.O., 287-292.

mit Sicherheit sagen, ob der sich offenbar verstärkende Rückgang der Besucherzahlen nach 1904 v. Seyffertitz anzulasten ist, wie es Zeydel vermutet¹⁾. Man muß sich fragen: Konnte zu Anfang dieses Jahrhunderts ein großes deutsches Theater in Amerika überhaupt noch rentabel geführt werden?

Nach Conrieds oft geäußerter Meinung lag "the future of the Germans in America with Americans, not with Germans"²⁾, was die fortschreitende Assimilierung nun auch der zweiten Generation der gehobenen deutschsprachigen Schicht bestätigte. Und das Gros der 'neuen Generation' war von vorneherein mehr dem englischsprachigen Kulturkreis zugehörig:

"The effect of American life on the younger generation of Germans resulted in a willingness on their part...to wander over to Broadway, where there was a different standard and idea in the theatre."³⁾

Höchstens Klassikeraufführungen, die es am Broadway auch Anfang des 20. Jahrhunderts nur selten gab, motivierten einen Teil der deutsch-amerikanischen Jugend zum weiteren Besuch der deutschsprachigen Bühne von New York. Doch wie sollte Conried mit diesem und englischsprachigem Publikum allein, das nach wie vor ebenfalls zu den Klassikeraufführungen kam, sein Theater fortführen?

Von einem deutschsprachigen Stammpublikum wie in den 90er Jahren konnte nach der Jahrhundertwende in New York kaum noch die Rede sein. War Conried aber nicht mehr als jeder andere New Yorker Theaterleiter auf ein solches Publikum, das klassische und moderne Stücke gleichermaßen schätzen gelernt hatte, ange-

1) "Gustav v. Seyffertitz...entirely lacked the prerequisite quality of inspiring good discipline among the actors and maintaining a spirit of harmony...During the next season the actors became careless and their work suffered accordingly...v. Seyffertitz showed poor judgment, too, in selecting new plays...Under such conditions the interest of the public naturally became intermittent...and attendance fell off considerably," a.a.O., 295 f.

2) M. Moses, a.a.O., 345, der hier Conried zitiert.

3) M. Moses, a.a.O., 94.

wiesen, wollte er sein vielgepriesenes Repertoiretheater fortsetzen? Ohne adäquates Publikum, das ihn zu einer fruchtbaren Theaterarbeit stimulierte, dürfte er wohl keinen rechten Sinn mehr in seiner Funktion als Direktor einer deutschsprachigen Bühne in New York gesehen haben. Wahrscheinlich hätte er sich in jedem Fall in absehbarer Zeit vom Irving Place Theater zurückgezogen, d.h. bildlich gesprochen, sein sinkendes Schiff verlassen, um erneut - wie schon in den 80er Jahren - als freier Regisseur am Broadway zu arbeiten.

Die Offerte der MET allerdings verschaffte ihm zweifellos einen eleganteren Abgang. Nachdem er mit Unterbrechungen über fünf- und zwanzig Jahre am deutschen Theater von New York tätig war, wechselte er 1903 an das amerikanische Theater, genauer, an die Musikbühne über, um dort die Vermittlung europäischen Musikschaffens an die USA wieder aufzunehmen.

Seinem Stellvertreter, v. Seyffertitz, blieb in den folgenden drei Spielzeiten kaum eine andere Wahl, als für ein gerade noch ausreichendes Publikum im großen und ganzen konventionelles Unterhaltungstheater zu machen. Ausnahmen waren einige, zum Teil aus den vorangegangenen Spielzeiten übernommene Inszenierungen vor allem klassischer Stücke. Mit diesen Inszenierungen gastierte das Irving Place Theater in und außerhalb New Yorks bis 1906 - in der Regel einmal jährlich - an den östlichen Universitäten des Landes¹⁾.

Den Einladungen der Universitäten leistete Conried trotz seiner Verpflichtungen an der MET zusammen mit den besten Kräften seines Ensembles fast immer persönlich Folge. Seine Anwesenheit bei den Gastspielen war um so mehr erforderlich, als diese oftmals mit Vorlesungen gekoppelt waren, wozu ihn die verschiedenen Universitäten wiederholt aufforderten.

1) Schon ab 1899 führte die Irving-Place-Theatertruppe gelegentlich Gastspiele an den Universitäten durch, vgl. dazu M. Moses, a.a.O., Kap. 4, 115-145; A. Faust, a.a.O., 333-337 (Originalausgabe).

d) Hausexterne Aktivitäten

Die Gastspiele, die das Irving Place Theater an den Universitäten im Osten der USA gab, dürfen nicht mit denen der "Combination Companies" verglichen werden.

Ähnlich wie die "Combination Companies" bereiste die Truppe des Irving Place Theaters zwar auch die Städte außerhalb New Yorks; im Unterschied zu den "Combination Companies" aber stand im Mittelpunkt des Gastspiels der Irving-Place-Theatertruppe nicht ein einzelner Star, sondern das gesamte Ensemble, "all the actors being practically on the same plane"¹⁾.

Besonderen Anreiz bildete bei diesen Gastspielen für Conried das Publikum. Außer der amerikanischen akademischen Jugend, die er teilweise bereits in den 90er Jahren in New York selbst am Irving Place Theater für deutsche Klassiker einzunehmen vermochte, konnte er mit den Aufführungen vor allem auch die gehobene englischsprachige Schicht über New York hinaus erreichen:

"Goethe's 'Iphigenie auf Tauris' was performed at Sanders Theatre, before throngs of Harvard students...and the intellectual élite of Boston and Cambridge; and it is no exaggeration to say that never have the walls of this academic sanctuary resounded with outbursts of more genuine delight than those which that evening broke forth from the crowded audience at the end of every one of the five acts.." 2)

"What a remarkable gathering of spectators it was, the audience! An audience, to whom a foreign poet was presented in his own language, a language which by the vast majority of the hearers was barely understood. And yet this multitude not only listened with respectful attention; it followed the rise and fall of the dramatic movement with an instinctive discrimination, with a noble enthusiasm, nay, with a religious awe such as I have hardly ever witnessed before...Would that Goethe could have seen this audience; he would have felt that 'Iphigenie' was not written in vain." 3)

War es nicht gerade das ausgesprochen akademische Publikum, das

1) Dem Leitartikel der Yale News vom 16.3.1904 entnommen, zit. in M. Moses, a.a.O., 137.

2) Kuno Francke, Professor für deutsche Literaturgeschichte an der Harvard University, in der Nation (N.Y.) vom 29.3.1900, zit. in M. Moses, a.a.O., 126.

3) a.a.O., 132.

Conried nach der Jahrhundertwende am Irving Place Theater zusehends zu vermissen begann? Er konnte es jetzt durch die Gastspiele in den Universitätsstädten im Osten des Landes wiedergewinnen.

Die Gastspiele des Irving Place Theaters dienten nicht nur dem Zweck, das Interesse am deutschen Drama und Theater in Amerika zu erneuern und wachzuhalten. Sie waren auch für die 'German Seminars' der verschiedenen Universitäten von hohem Wert:

"These artistic performances by Mr. Conried's company, of the best German drama, furnish a timely illustration for the work of the German Seminary (of the University of Pennsylvania), which has devoted the entire year to the 'History of the German Drama'."1)

Zahlreiche 'lectures', die Conried an den Universitäten hielt, machten die Studenten mit der zeitgenössischen deutschen Dramatik vertraut:

"Whenever he talked of the modern drama, he always began by giving an excellent résumé of the realistic school of dramatists in Germany, represented by Hauptmann and Sudermann. Then he gave ample consideration to Dreyer, Schnitzler, and Hartleben, as men of future magnitude... He never failed to express the hope that the time would not be far distant when the younger playwrights would see things more with 'the eyes of their mother'. Then, more than likely, he would close this lecture, as he did before Vassar College, on February 11, 1903, with a reading from Schiller's 'Das verschleierte Bild zu Sais', and 'Die Kraniche des Ibisus'."2)

Man darf auch nicht vergessen, daß Conrieds 'collegiate performances' die Studenten zu eigenen Produktionen anregten: So inszenierten in den folgenden Jahren der Deutsche Verein an der Michigan University und der an der Cornell University in deutscher Sprache Stücke von Lessing, Goethe, Schiller, Gutz-

1) University of Pennsylvania Bulletin vom April 1900, zit. in M. Moses, a.a.O., 144. Vom Erlös der stets als Benefizvorstellungen stattfindenden Aufführungen konnte in einigen Fällen an den 'German Seminars' der verschiedenen Universitäten der Grundstock zu einer 'German library' gelegt werden.

2) M. Moses, a.a.O., 124.

kow, Freytag und Meyer-Förster. Besonders erfolgreich war eine Aufführung von Schillers "Wilhelm Tell" im Jahre 1910 in Ithaca durch den Deutschen Verein an der Cornell University:

"Es war dies das erstmal, daß dieses Drama als Ganzes durch amerikanische Studenten zur Darstellung gelangte.. Die große Zuhörerschaft setzte sich nicht nur aus den akademischen Kreisen der Universitätsstadt zusammen, sondern auch aus Schülern und Lehrern höherer Schulen in der näheren und entfernteren Umgebung, und da Stück und Spiel mit Begeisterung aufgenommen wurden, kann auch dieser Aufführung die nachhaltige Wirkung nicht fehlen."1)

Aufführungen solcher Art wiederum, so folgert Faust, seien, wenn Stücke von wirklichem Wert gegeben werden, auf die Entwicklung des amerikanischen Theaters von ausgezeichnetem Einfluß:

"Die akademisch-dramatischen Vereinigungen werden Shakespeare, Sheridan und Ibsen oft besser gerecht als unsere Berufsbühnen. Wenn die Grundsätze der Meininger genau beachtet werden: Treue gegen den Geist der Dichtung, sorgliches Einstudieren und Zusammenspiel, Natürlichkeit bei aller Sorgfalt im einzelnen, so läßt sich mit Liebhabern eine künstlerische Wirkung erzielen, die selbst von großen Bühnenkünstlern nicht zu übertreffen ist. So oft ein literarisches Meisterwerk vor einer akademischen Zuhörerschaft gut zur Darstellung gebracht wird, ist dem Grundbau für das ersehnte amerikanische Drama ein neuer Stein eingefügt...Je mehr das Verständnis für die Schönheit und die Zukunftsmöglichkeiten des ernstesten Dramas wächst, wie dies durch jede gute Aufführung geschieht, um so mehr Dramatiker werden auftreten, und vielleicht wird der amerikanische Akademiker bei der Schöpfung eines amerikanischen Dramas mit die erste Stelle einnehmen."2)

-
- 1) A. Faust, a.a.O., 307 (dt. Übers.). Ein weiteres Schillerdrama, "Die Jungfrau von Orleans", wurde ein Jahr zuvor im Stadion der Harvard University in englischer Sprache von einer professionellen New Yorker Theatertruppe aufgeführt, "dem Vorbild Conrieds bewußt oder unbewußt folgend," A. Faust, a. a.O., 304 (dt. Übers.).
 - 2) A. Faust, a.a.O., 305 f. (dt. Übers.). Die hier geäußerten Ansichten wurden 1909 publiziert (Originalausgabe); bereits 1905 hatte G. P. Baker an der Harvard University den "English 47"-Kurs eingerichtet, vgl. dazu E. Gagey, a.a.O., 29: "Best known...was George Pierce Baker's English 47 course (47 Workshop) at Harvard...Without being dogmatic about rules or techniques, New England enough to demand honest work and sincere effort, Professor Baker inspired his students' faith in the dignity of playwriting and in their own capabilities. Viewed in terms of the number and importance of his students

Die Gastspiele des Irving Place Theaters beschränkten sich auf die Universitätsstädte an der Ostküste des Landes. Die übrigen Städte der USA wurden nicht bespielt:

"Mr. Conried's company does no touring, but remains in New York." 1)

3. Unter wechselnder Direktion (1907-17)

a) Publikumsschwund

Der sich nach 1904 verstärkende Rückgang des Publikums am Irving Place Theater setzte sich auch in den folgenden Spielzeiten fort:

"In Conried's last season in the German playhouse (1906-07) the theatre was very poorly attended." 2)

Nach Conrieds offiziellem Abschied vom Irving Place Theater im Frühjahr 1907 mehrten sich die Stimmen, die dem deutschen Theater von New York das nahe Ende voraussagten:

"They argued that it had outlived its usefulness, and that without a competent leader it would soon be forced to close its doors." 3)

In der zweiten Hälfte der Spielzeit 1908/09 sah es tatsächlich so aus, als ob das Irving Place Theater in Kürze schließen müsse:

who made their way in the theatre, his influence is truly colossal. Among the earlier graduates were Edward Sheldon, Frederick Ballard, and Percy Mackaye; more recent playwrights were Eugene O'Neill, Philip Barry, S. N. Behrman, Sidney Howard, and Maurine Watkins."

Zu O'Neills akademischen Studien an der Princeton und Harvard University in den Jahren 1906-14 vgl. A. und B. Gelb, a.a.O., 112 und 264 f.

1) Dem Leitartikel der Yale News vom 16.3.1904 entnommen, zit. in M. Moses, a.a.O., 137.

2) E. Zeydel, a.a.O., 297.

3) a.a.O., 299.

"During the year 1909, it looked as though New York would not be able to support a German Theatre at all."¹⁾

Die englischsprachige Presse New Yorks führt dies als ausreichenden Beweis dafür an, daß "even Germans, at least those living in New York, are degenerating in taste"²⁾. Eine damalige deutschsprachige Zeitung in Europa erklärt, daß das deutsche Theater in New York geradezu die dramatische Kunst erniedrige³⁾.

Man darf annehmen, daß polemische Artikel solcher Art den zeitweise ohnehin schon spärlichen Besuch des Irving Place Theaters weiterhin eingeschränkt haben. Vor allem aber waren es die nun größtenteils erfolgte Assimilation der zweiten Generation der gehobenen deutschsprachigen Schicht und das Desinteresse der jüngeren Generation, die die eklatante Abnahme des Publikums am deutschsprachigen Theater von New York verursacht haben dürften.

Deutsche Neueinwanderer mit gehobenen Berufen kamen als Zuschauer wohl kaum noch in Frage. Die Immigration aus dem deutschsprachigen Raum Europas in die USA betrug in den Jahren zwischen 1907-17 im Durchschnitt nicht mehr als 25.000⁴⁾ und ließ die Zahl der deutschen Bevölkerung von New York, die 1910 bereits

1) M. Moses, a.a.O., 83.

2) Evening Post vom 22.4.1909, zit. in E. Zeydel, a.a.O., 304. Da den 'Germans' attestiert wird, so argumentiert die Zeitung, "to have the right to claim the lead over all nations in theatrical taste", müsse sich doch in der zweitgrößten Stadt der Welt wenigstens ein deutsches Theater halten können. Die Evening Post spielt damit auf das 'Neue Deutsche Theater' an, das Baumfeld - Conrieds Nachfolger am Irving Place Theater in den Jahren 1907-09 - zusätzlich zu letzterem 1908 gegründet hatte, nach 1 Jahr aber wieder aufgeben mußte.

3) Neues Wiener Journal, zit. in der New Yorker Staatszeitung vom 14.3.1909 (nach E. Zeydel, a.a.O., 305).

4) U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, 56.

unter 300.000 lag, auch danach nicht ansteigen.

Englischsprachiges Publikum stellte sich aufgrund der mangelnden Qualität vieler Aufführungen und des (bis auf die Spielzeit 1907/08) im Vergleich zu früheren Jahren äußerst schmalen Angebots an anspruchsvollen Stücken immer weniger ein- allenfalls dann, wenn gelegentlich Gäste von europäischen Bühnen ans Irving Place Theater verpflichtet wurden.

b) Der Spielplan: Die Reduktion der vermittelnden Tätigkeit im Bereich der Sprechbühne

In den letzten zehn Jahren, in denen am Irving Place Theater Aufführungen in deutscher Sprache stattfanden, wurde das Unterhaltungstheater, das Conrieds Stellvertreter, v. Seyffertitz, ab der Spielzeit 1904/05 wiederaufgenommen hatte, weiter fortgeführt. Neben Farcen und Schwänken standen überwiegend Stücke des musikalischen Lachtheaters auf dem Spielplan.

Die geringe Anzahl an 'literary plays', die das Repertoire im großen und ganzen enthielt, läßt sich wahrscheinlich nicht nur auf eine generelle Ablehnung des noch verbleibenden Irving-Place-Theaterpublikums an Stücken dieser Art zurückführen¹⁾. Ein überzeugenderes Argument hierfür scheint uns vielmehr die schlechte wirtschaftliche Lage zu sein, in der sich das Irving

1) Sicher, ein Stammpublikum wie zu Zeiten Conrieds dürfte es am deutschsprachigen Theater von New York in diesen Jahren kaum noch gegeben haben. Es ist aber anzunehmen, daß sich genügend Deutsch-Amerikaner und vermutlich auch Amerikaner nicht-deutscher Herkunft - zumindest bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs - eingefunden hätten, wenn anspruchsvolle Stücke in größerer Auswahl, als es in den Jahren nach Conrieds Rücktritt geschah, angeboten worden wären. Schließlich konnte man - wie schon in den Jahren zuvor - auch um diese Zeit in New York von einem regen kulturellen Leben sprechen, und besonders die Aktivitäten des deutsch-amerikanischen Kulturkreises waren erstaunlich vielfältig, vgl. dazu O. Spengler, a.a.O., Das New Yorker Deutschtum von heute, 13 ff.

Place Theater nach Conrieds Rücktritt befand¹⁾).

Um den Spielbetrieb in den nächsten Jahren überhaupt aufrechtzuhalten und die immer weniger befriedigende Arbeit des einst so gelobten Ensembles durch sporadische Gastspiele europäischer Stars einigermaßen ausgleichen zu können, produzierten die jeweiligen, beinahe jede Spielzeit wechselnden Leiter des Irving Place Theaters (Baumfeld, Weil, Burgarth, Amberg, Stein, Stöckel, Marlow und Christians) fast nur noch Stücke, die der Bühne einen finanziellen Erfolg garantieren sollten.

Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn die Aufführungen brillant und die Schauspieler hervorragend gewesen wären²⁾. Der geringe Publikumszuspruch scheint aber darauf hinzuweisen, daß die Aufführungen eher recht und schlecht über die Bühne gingen.

Eine Ausnahme bildeten die seltenen Gastspiele bedeutender europäischer Truppen wie z.B. das der Ernst-von-Possart-Truppe in der Spielzeit 1910/11 oder auch das von Rudolf Schildkraut in der gleichen Spielzeit.

Aufs Ganze gesehen, war aber die Niveauminderung gegenüber der Ära Conried unverkennbar. Auch im Hinblick auf das bürgerliche Lachtheater dürfen wir deshalb von einem 'neuen Provinzialismus' des Irving Place Theaters sprechen.

Wie schon angedeutet, verschwanden die Stücke moderner europäischer Autoren fast völlig vom Spielplan. In der Spielzeit 1907/08 versuchte die Direktion zwar durch die Inszenierung von

1) Die 'Ocean Comfort Company', die bis 1907 das Theater weitgehend trug, hatte aufgehört zu existieren: "When Conried gave up the Irving Place Theatre, he sounded the knell to his other business," M. Moses, a.a.O., 74.

2) Es ist nicht mehr feststellbar, wieweit das Ensemble personell mit jenem aus der Zeit Conrieds identisch war. Die Wahrscheinlichkeit spricht aber dafür, daß eine Reihe begabter Schauspieler nicht mehr am Irving Place Theater auftraten sondern an Broadwaybühnen übergewechselt waren.

Stücken mit 'literary quality', besonders klassischen Dramen, die angeschlagene Reputation des Theaters wiederherzustellen:

"Throughout the season Baumfeld was very fair to the classics. The excellent performances of 'Götz von Berlichingen' (were) the best yet seen in this country." 1)

Dennoch dürfte der Erfolg beim Publikum nicht sehr groß gewesen sein.

Die wenigen zeitgenössischen europäischen Autoren, mit denen die New Yorker Theaterbesucher in den Jahren zwischen 1907-17 erstmals konfrontiert wurden, wie Herzog, Schmidtbonn, Molnar und Wedekind, waren fast nur mit je einem Stück auf dem Programm des Irving Place Theaters vertreten.

Entsprechend der Tradition der deutschen Bühne von New York wurden einige dieser Stücke vom Broadway übernommen²⁾.

Leider liegen uns nur für die Stücke eines einzigen Autors genaue Datierungen der New Yorker Erstaufführung und der Zweit-
aufführung am Broadway vor:

1. "Frühlings Erwachen" von Wedekind (am Irving Place Theater 22.3.1912; aufgeführt von der Medical Review of Reviews als "The Awakening of Spring" am 39th Street Theatre 30.3.1917).
2. "Erdgeist" von Wedekind (am Irving Place Theater im Frühjahr 1916; aufgeführt als "The Loves of Lulu" am 49th Street Theatre 11.5.1925).

Wie wurden die beiden Stücke Wedekinds, des Wegbereiters einer neuen Dramatik, von der anglo-amerikanischen Presse aufgenommen?

1. Zur Rezeption der Jugendtragödie "Frühlings Erwachen".

"The Awakening of Spring" war das letzte ernste deutsche Drama, das an den Broadwaybühnen gespielt wurde, ehe sie (1917) dem 'wartime spirit' nachgaben und 'Teutonic drama' überhaupt nicht mehr aufführten.

1) E. Zeydel, a.a.O., 300.

2) Auf die Vermittlung heiterer Dramatik an die Broadwaybühnen wurde in nachstehender Liste aus bereits mehrmals genannten Gründen auch hier wieder verzichtet. Zur Broadway-Rezeption dieser Dramatik vgl. P. Bauland, a.a.O., 23-30, zur Rezeption Bahrs vor allem 31 f.

Während 1912 die amerikanische Erstaufführung des Stücks am Irving Place Theater von der Presse gelobt wurde¹⁾, waren die Kritiker nach der Broadwaypremiere, deren Zustandekommen bis zuletzt fraglich war²⁾, geteilter Meinung:

"The reviews ranged from ecstatic artistic praise to absolute moral condemnation."³⁾

"The Awakening of Spring" wurde nach der Premiere abgesetzt. Auf Beschluß des State Supreme Court Justice Erlanger vom 2. Mai 1917 durften keine weiteren Aufführungen des Wedekind-dramas mehr stattfinden.

Nur am Rande sei hier auf das gleichartige Schicksal anderer Stücke deutschsprachiger Autoren am Broadway seit dem Kriegseintritt der USA im April 1917 verwiesen:

"Anti-German feeling began running so high...that acceptance would have been almost impossible for any play."⁴⁾

-
- 1) vgl. P. Bauland, a.a.O., 43. Im gleichen Jahr wurde erstmals in New York ein Stück eines weiteren europäischen Problem-autors gezeigt: Strindbergs "Der Vater" hatte im April 1912 am Broadway Premiere. Ob der Broadway das Stück, das bei der amerikanischen Kritik auf Ablehnung stieß (vgl. W. Binder, a.a.O., 185), vom Irving Place Theater übernahm, können wir nicht sicher sagen, da entsprechende Belege fehlen. Bei dem überaus starken Trend zum Unterhaltungstheater, der in der letzten Phase des Irving Place Theaters registriert werden kann, ist jedoch eher zu vermuten, daß das Stück am deutschen Theater von New York überhaupt nicht aufgeführt und folglich auch nicht an die Broadwaybühnen vermittelt wurde.
 - 2) vgl. dazu P. Bauland, a.a.O., 44: "On the day that 'The Awakening of Spring' was to open, New York License Commissioner Bell saw a noontime rehearsal, called it 'contrary to the public welfare', and forbade the performance. Only a hastily obtained court injunction enabled the matinée to begin at four o'clock."
 - 3) a.a.O. Von besonderem Interesse ist für uns Burns Mantles 'tirade', "that was more antforeign in general, and anti-German in particular, than it was anti-Wedekind." Vgl. dazu J. Shipley, Guide to Great Plays, Washington 1956, 809, zit. in P. Bauland, Notes, 227.
 - 4) P. Bauland, a.a.O., 45.

Bis auf einige 'musical plays' wurden fast alle Adaptationen, die auf Stücken deutschsprachiger Autoren basierten, von den Spielplänen der Broadwaytheater gestrichen¹⁾. Auch die Werke deutscher Komponisten durften nicht mehr auf dem Programm der Symphoniekonzerte erscheinen. Antideutsche Organisationen protestierten heftig gegen Aufführungen von deutschen Opern und Stücken. Am Irving Place Theater gab es bereits ab der Spielzeit 1916/17 keine regelmäßigen Vorstellungen mehr in deutscher Sprache²⁾.

2. Zur Rezeption von "Erdgeist".

"Erdgeist" wurde 1916 am Irving Place Theater für New York erstaufgeführt und im großen und ganzen freundlich beurteilt³⁾.

- 1) Das betrifft auch Einakter, sog. "curtain-raiser", die zusammen mit einem anderen Stück des jeweiligen Autors gespielt wurden; sie wurden von uns nicht berücksichtigt, da viele von ihnen bereits in Baulands Auflistung enthalten sind, vgl. P. Bauland, a.a.O., Appendix, 252 ff.
- 2) Zum 'drive against Teutonomism' vgl. C. Wittke, The German-Language Press in America, 268 f.: "German music and literature, German church services, the German language, the activities of all German societies, and everything even remotely associated with a German origin came under the ban of superpatriots. These people now regarded their neighbors, with whom they had lived in harmony for decades, as objects of suspicion, hatred, and persecution...Although the United States commissioner of education justified the teaching of German in the schools, the 'Hun' language was banished from the curriculum under pressure from patriotic societies and citizens' leagues. German books were thrown out of libraries...or burned in the public square with patriotic ceremonies...German place, street, and family names were Americanized and anglicised."
Über die Wirkung der 'hysterical reaction to everything German' auf die deutschsprachige Presse in den USA vgl. weiter C. Wittke, 274 und 244: "The number of German-language papers and their circulation had been declining for some years because of falling immigration and the normal processes of Americanization, but it was the war and the hysterical reaction to all things German which precipitated a unique crisis in the history of America's foreign-language press." Die Auflagenhöhe der New Yorker Staatszeitung reduzierte sich innerhalb von 3 Jahren um ca. 20.000 (von 70.000 1914 auf 50.000 1917).
- 3) vgl. dazu die New Republic vom 22.4.1916, zit. in W. Binder, a.a.O., 314.

Hingegen erhielt das Stück in der englischsprachigen Erstaufführung am Broadway (1925) eine Überwiegend negative Presse¹⁾.

Zu den Experimenten, die dem Irving Place Theater kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs einen größeren Publikumszuspruch sichern sollten, gehörte interessanterweise die amerikanische Erstaufführung des aus dem Englischen ins Deutsche Übersetzten "Pygmalion" von Shaw, eines am Broadway bereits bekannten Autors²⁾:

"An event...that marked the season of 1913-14 as a particularly successful one was the first performance in the United States of Bernhard Shaw's 'Pygmalion'. The performances of this play were attended by all lovers of literature, regardless of their nationality." 3)

Da das Experiment nicht fortgesetzt wurde, d.h. Erstaufführungen Shaws und anderer englischsprachiger Autoren in deutscher Übertragung in den folgenden Jahren am Irving Place Theater nicht mehr zu sehen waren, müssen wir auch hier annehmen, daß sich die Zuschauer nur in ungenügender Zahl eingefunden hatten.

Was läßt sich zusammenfassend über die letzten Jahre der großen deutschen Bühne von New York sagen?

Auch nach Conrieds Fortgang war die vermittelnde Funktion des Irving Place Theaters nicht vollständig erloschen. Obwohl es

-
- 1) vgl. dazu die New York Times vom 12.5.1925 und die New Republic vom 27.5.1925, zit. in P. Bauland, a.a.O., Notes, 227.
 - 2) s. zur Rezeption der Shaw'schen Dramen durch die amerikanische Kritik B. Atkinson, a.a.O., The Problem of Bernhard Shaw, 61-65.
 - 3) E. Zeydel, a.a.O., 307. Die Broadwaypremiere von "Pygmalion" fand zu Beginn der Spielzeit 1914/15 im Park Theatre statt.

immer stärker mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte und kaum mehr mit einem Stammpublikum rechnen konnte, leistete es weiterhin einen produktiven Beitrag für das amerikanische Theater. Wenn auch die Zahl der Erstaufführungen zeitgenössischer deutscher Autoren sehr stark zurückgegangen war, so zeugt doch die Übernahme der am Irving Place Theater gespielten wichtigsten neuen Stücke durch die Broadwaybühnen von der zwar reduzierten aber noch immer vorhandenen Vermittlerfunktion dieser großen deutschsprachigen Bühne in New York¹⁾. Erst der Kriegseintritt der USA 1917 schnitt de facto jede weitere Einwirkungsmöglichkeit des Irving Place Theaters auf die amerikanische Bühne ab.

Auf Betreiben anti-deutscher Organisationen mußte das Irving Place Theater Ende 1917 schließen.

1918 machte Maurice Schwartz, der neue Eigentümer des Hauses, aus der ehemaligen deutschen Bühne ein jiddischsprachiges Theater²⁾.

1) Quellennachweis: Zur Aufstellung aller in diesem Kapitel enthaltenen Listen der New Yorker Erstaufführungen am Irving Place Theater und Zweitaufführungen am Broadway wurden herangezogen T. Brown, Bd. 2 und 3; G. Odell, Bd. 14 und 15; P. Bauland, Appendix; W. Binder, Anhang; E. Zeydel, Kap. 4-6; The Best Plays of 1899-1909; and The Year Book of the Drama in America, New York 1944 sowie The Best Plays of 1909-1919; and The Year Book of the Drama in America, New York 1945, hrsg. von B. Mantle/G. Sherwood.

2) vgl. dazu D. Lifson, a.a.O., 800: "Maurice Schwartz (1890-1960) gathered the aspiring elements in New York's Yiddish theatre into a new venture at the Irving Place Theatre in 1918. When his theatre presented, at the urging of Ben-Ami, Hirshbein's 'Farvorfen Vinkel' early that season, the professional Yiddish art theatre movement was launched." Außer jiddischsprachigen Aufführungen gab es am Irving Place Theater unter der Direktion Schwartz gelegentlich noch Aufführungen in deutscher Sprache, wobei es in einigen Fällen zum Abbruch der Vorstellungen gekommen sein muß; vgl. dazu die Notiz aus der New York Times vom 7.2.1919: "Members of the New York State Legislature indorsed efforts of the American Defense Society's Women's National Comitee to have German plays at the Irving Place Theatre forbidden," zit. in D. Lifson, The Yiddish Theatre in America, New York 1965, Kap. 9: Maurice Schwartz' and the Yiddish Art Theatre, 326.

Versuche, das deutschsprachige Theater New Yorks nach dem Ersten Weltkrieg wiederzubeleben, schlugen fehl. Professionelle Aufführungen in deutscher Sprache fanden in New York fast nur noch anlässlich von Gastspielen berühmter Ensembles aus Europa statt¹⁾.

1) Erinnert sei an das Ensemble-Gastspiel der Berliner und Wiener Reinhardt-Bühnen in der Spielzeit 1927/28 im New Yorker Century Theatre (dem ehemaligen New Theatre); vgl. dazu E. Fuhrich-Leisler/G. Prossnitz, Max Reinhardt in Amerika, Salzburg 1976, Anhang, 432 f.

A N H A N G

Liste der gehobenen Berufe aller deutschsprachigen Neueinwanderer in die USA nach den Censuserhebungen von 1870, 1880 und 1890

	Architekten	Baumeister	Kunsterzieher
1870	1930	960	2130
1880	1810	880	1930
1890	1170	770	1330

	Designer	Musiker, Musiklehrer	Schauspieler
1870	-	7450	1110
1880	1210	3440	700
1890	980	2620	510

	Journalisten	Rechtsanwälte	Verleger
1870	890	190	-
1880	690	190	590
1890	490	170	550

	Ingenieure	Geistliche	Lehrer, Wissenschaftler
1870	610	940	380
1880	550	1030	540
1890	470	910	370

	Hochschullehrer	Ärzte	Zahnärzte
1870	-	570	280
1880	-	480	260
1890	890	350	220

	Tierärzte	Chemiker, Metallurgen	Bankiers, Makler
1870	-	-	960
1880	1130	1790	850
1890	540	1400	440

	Theaterleiter, Conférenciers	Photographen	Agenten
1870	-	-	620
1880	810	820	860
1890	370	690	660

	Handelsvertreter	Offiziere (U.S.)	Regierungs- beamte
1870	1740	430	600
1880	2050	450	630
1890	1290	470	420

	Regierungs- angestellte	Hoteliers	Buchhalter
1870	1020	1720	1080
1880	650	1930	860
1890	-	1330	570

Quellennachweis: Hutchinson, Immigrants and Their Children, 1850-1950, New York 1956, Occupational Distribution of Foreign Stock 1870-90, Tab. 21, 25a, 25b, 29a, 29b.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, Lessee and Manager

Week commencing Monday Evening, April 2, 1900.

Mittwoch, den 4. April 1900:

Am letzten Male.

Deutsches Märchendrama in 5 Aufzügen von Gerhart Hauptmann.

In Scene gesetzt von Direktor Heinrich Couried.

PERSONEN.

PERSONEN.

Heinrich, Glockengießer		Martha Schiffel
Magda, sein Weib		Elly Collmer
Beider Kinder	{	Kleine Frischer
Der Pfarrer		George Le Bret
Der Schulmeister		Semmy Herzmann
Der Barbier		Heinrich Heber
Die alte Wittchen		Wilhelmine Schlüter
Rutendelein, ein elbisches Wesen		Emmy Schroth
Der Nickelmann, Elementargeist		Carl Bender
Ein Waldschrat, faunischer Waldgeist		A. Meyer-Eigen
Die Nachbarin		Helene Collmer
		Frida Brandt
Elfen	{	Eugenie Lehmann
		Marie Curtl
		Anna Sander

• Heinrich, Glockengießer, - CARL WAGNER als Gast

Ort der Handlung: Im Gebirge und am Fusse desselben.

Spielzeit 1899/1900

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Week commencing Monday Evening, April 16, 1900.

Jeden Abend dieser Woche, sowie Samstag Matinee:

(Matinee zu ermäßigten Preisen.)

Mlle. Nitouche.

Operette in 4 Acten von Meilhac und Millaud. Musik von Hervé.

In Scene gesetzt von Herrn Gustav von Seyffertitz.

PERSONEN.

Major Graf von Chateau Gibus.....	Edmund Hanno
Celestin.....	Rudolph Senius
Fernand de Champiatreux.....	Jacques Horwitz
Denise de Flavigny.....	Anna Leonardi
Die Oberin.....	Meta Buenger
Loriot.....	Gustav von Seyffertitz
Gustave, { Officiere.....	Rudolph Klein-Rhoden
Robert, {	Eugen Hohenwarth
Der Director.....	Willy Frey
Der Regisseur.....	Jacques Lurian
Corinne, {	Marie Reichardt
Grimlette, { Schauspielerinnen,	Anna Sander
Lydia, {	Gussie Fraenkel
Sylvia, {	Eugenie Lehmann
Pförtnerin.....	Auguste Burmester
Ein Soldat.....	Carl Frischer

Pensionärinnen, Soldaten.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - - Lessee and Manager

Week commencing Monday Evening, April 23, 1900.

Letzte Woche der Saison.

Mittwoch, den 25. April, sowie Freitag, den 27. April,
Abends:

Doppel-Vorstellung.

Im weissen Röss'l.

Und außerdem:

Als ich wiederkam.

Im weissen Röss'l.

Lustspiel in 3 Akten von Blumenthal und Kadelburg.

In Scene gesetzt von Direktor Heinrich Conried.

PERSONEN.

Joseph Vogelhuber, Wirthin zum "Weissen Röss'l".....	Anna Braga
Leopold Brandmeyer, Zirkelliner.....	Gustav von Seyffertitz
Wilhelm Giesecke, Fabrikant.....	Max Hünseler
Ottile, seine Tochter.....	Marie Reichardt
Charlotte, seine Schwester.....	Auguste Burmeister
Walter Hinzelmann, Privatgelehrter.....	Franz Kirschner
Käthechen, seine Tochter.....	Elly Collmer
Dr. Otto Siedler, Rechtsanwalt.....	Julius Strobl
Arthur Sölzheimer.....	Karlolph Senius
Loidl, Heiler.....	Edmund Hanno
Resi, seine Nichte.....	Lina Hänseler
Assessor Bernbach.....	Jacques Morwitz
Emmy, seine Frau.....	Gusle Fränkel
Räthle Schmidt.....	Helen Collmer

Ein Piccolo.....Eugenie Lehmann

Therese, Hausmädchen bei Dr. Siedler.....Lina Hänseler

Ein Kutscher.....Carl Frischer

Der erste Akt spielt in Berlin, der zweite und dritte Akt
im Gasthaus zum "Weissen Röss'l".

Irving Place Theater

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - - Lessee and Manager

Week commencing Monday Evening, April 23, 1900.

Letzte Woche der Saison.

Samstag, den 28. April;

Letzte Matinee dieser Saison,

Die Waise aus Lowood.

Schauspiel in 4 Aufzügen und 2 Abtheilungen von
Charlotte Birch-Pfeiffer.

In Scene gesetzt von Herrn Franz Kierschner.

I. ABTHEILUNG.

Mistress Sarah Reed.....Wilhelmine Schlüter
John, 15 Jahre alt, ihr Sohn.....Elly Collmer
Captain Henry Whyfield, ihr Bruder.....George Le Bret
Dr. Blackhorst, Vorsteher einer Waisenstiftung..Semmy Herzmann
Jane Eyre, 16 Jahre alt, eine Waise.....Ada Merito
Bessie, Bonne im Hause der Mrs. Reed.....Lina Hänsele

ROCHESTER, II. ABTHEILUNG.

Lord Rowland Rochester.....August Meyer-Eiger
Francois Steenworth, Baronet.....Jacques Horwi
Mistress Reed.....Wilhelmine Schlüter
Lady Georgine Clarence, Wittwe.....Martha Sch
Captain Henry Whyfield.....George Le
Mistress Judith Harleigh.....Helene C
Jane Eyre.....Ada
Adele, ein Kind von 8 Jahren.....Kleine
Gratia Poole.....Ruscha
Sam, Diener.....Cau
Patrick, Reitknecht.....J. eque

Irving Place Theater

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Week commencing Monday Evening, April 30, 1900.

Montag, den 30. April 1900:

Letzte Vorstellung und Schluß der Saison.

Auftreten des gesammten Ensembles und des

HERRN DIRECTOR CONRIED.

I.—Gartenscene aus Schiller's

Maria Stuart.

In Scene gesetzt von Herrn Franz Kierschner.

PERSONEN.

Maria Stuart, Königin von Schottland.....	Martha Schiffl
Elisabeth, Königin von England.....	Slava Roberts
Robert Dudley, Graf von Leicester.....	Gustav Olmar
Georg Talbot, Graf von Shrewsbury.....	Carl Bender
Wilhelm Cecil, Graf von Burleigh.....	August Meyer-Eigen
Hanna Kennedy, Amme.....	Ruscha Michaelis
Amias Paulet.....	Heinrich Heber

Abschied von Frl. **MARTHA SCHIFFEL.**

II.—Dritter Akt von H. Sudermann's

Die Ehre.

In Scene gesetzt von Herrn Franz Kierschner.

PERSONEN.

Commerzienrath Mühlingk.....	George Le Bret
Graf Trast von Saarburg.....	Franz Kierschner
Robert Heinecke.....	Rudolph Klein-Rhoden
Der alte Heinecke.....	Max Hänseler
Seine Frau.....	Wilhelmine Schlüter
Auguste, } deren Töchter.....	Auguste Burmester
Alma, }	Anna Braga
Michalski, Tischler, Augusten's Mann.....	Fritz Hitzgrath

Abschied von Frau **ANNA BRAGA.**

Julius, Sergeant.....	Edmund Hann
Bennoit, Gefreiter.....	Jacques Horwitz
Ein Unterofficier.....	Willy Frey

Abschied von Herrn **JULIUS STROBL.**

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 14. Januar 1901.

Montag, den 14. Januar 1901,

sowie Samstag, den 19. Januar, Matinee (ermäßigte Preise):

Volksthümliche Vorstellung,

URIEL ACOSTA.

Trauerspiel in 5 Aufzügen von Karl Gutzkow.

In Scene gesetzt von Herrn Adolf Hofmann.

PERSONEN.

Manasse Vanderstraaten.....	Max Hänseler
Judith, seine Tochter.....	Ada Merito
Ben Jochai, ihr Verlobter.....	Vladimir Schamberg
De Silva, Arzt, ihr Oheim.....	Franz Kierschner
Rabbi Ben Akiba.....	Semmy Herzmann
Uriel Acosta.....	Carl Emmerich
Esther, seine Mutter.....	Meta Blinger
Ruben, { seine Brüder,.....	Eugen Hohenwarth
Joel,.....	Adolf Teleky
Baruch Spinoza, ein Knabe.....	Maria Eisenhut
De Santos, { Rabbiner,.....	Heinrich Habrich
Van der Embden,.....	Willy Frey
Ein Tempeldiener.....	Carl Frischer
Dimon, Diener Manasse's.....	Jacques Lurian
Silva's Diener.....	Emil Sievert

Tempeldiener, Gäste, Volk.

Zeit: 1640. Ort: In und bei Amsterdam.

Spielzeit 1900/01

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - - Lessee und Manager

Worke beginnend Montag, den 11. Februar 1901.

Freitag, den 15. und Samstag, den 16. Februar, Abends:

Zum letzten Male,

Der letzte Brief.

Lustspiel in 3 Akten von VICTORIEN SARDOU.

(DEUTSCH von HEINRICH LAUBE).

In Scene gesetzt von Herrn Franz Kierschner.

PERSONEN.

Prosper von Block.....	Otto Ottbert
Titus von Vanhove.....	Carl Emmerich
Clarisse.....	Marie Reichardt
Thirion.....	Max Hänseler
Paul von Temple.....	Georg Baselt
Bussonier.....	Heinrich Habrich
Martha von Crusolles.....	Maria Eisenhut
Susanne von Bric.....	Hedwig Lange
Colomba.....	Lina Hänseler
Frau Solange.....	Johanna Claussen-Koch
Claudine.....	Gussie Fränkel
Baptiste.....	Carl Frischer
Diener.....	Emil Sievert
Jäger.....	Ferdinand Riess

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRAD, - - - - - Lesee und Manager

Woche beginnend Montag, den 18. Februar 1901.

Donnerstag, den 21. und Freitag, den 22. (Washington's
Geburtstag), sowie Samstag, den 23., Matinee und Abends,
und Montag, den 25. Februar, Abends:

FEDORA.

Ein neues Stückenbild in 4 Aufzügen von VICTORIE SARDOU

In Scene gesetzt von Herrn Adolf Hofmann.

PERSONEN.

Fürstin Fedora Ramazoff	HEDWIG LANGE
Graf Boris Ipanoff	Carl Emmerich
De Sirlex, Attache der französischen Botschaft	Otto Outbert
Groisch, Polizeikommissar	Max Hänseler
Dr. Baroff, Ipanoff's Freund	Vladimir Schamberg
Gräfin Olga Soukareff	Ada Merlo
Frau de Tournis	Guselo Fränkel
Baronin Ockar	Pilda Brandt
Rouyel	Gustav von Seyffertitz
Bofeslas Laslinsky, Komponist	Carl Frischer
Dr. Lorreck	Eugen Hubenwarth
Dr. Müller	Emil Sievert
Desire, Kammerdiener	Seminy Herzmann
Ischillef, Juweller	Franz Kierschner
Dimitri, Groom	Vona Grabin
Cyrill, Kutscher	Willy Frey
Barll, Kammerdiener	Adolf Teleky
Marka, Kammerfrau } Im Dienste Fedoras.	Ilma Hänseler
Ein Gehilfe des Dr. Lorreck	Ferdinand Riess
Ein Portier	Hermann Korn
Iwan, Polizist	Heinrich Habicht
Ein Polizeigent	Jacques Lurlan

Gäste der Gräfin Dienerschaft.

Der erste Aufzug spielt in St. Peters burg. Die drei letzten in Paris

Z. H. Geckhart

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - - Icesee and Manager

Woche beginnend Montag, den 4. März 1901.

Donnerstag, den 7., Freitag, den 8. und Samstag, den
9. März, Abends, sowie Dienstag, den 12. März,

Zum letzten Male:

Die sittliche Forderung

Komödie in einem Akt von Otto Erich Hartleben.

In Scene gesetzt von Direktor Conried.

PERSONEN.

Rita Revers, Internationale Concertsängerin Hedwig Lange
Friedrich Stierwald, Kaufmann, Inhaber der Firma C. W. Stierwald Otto Ottbert
Bertha, Ritas Kammermädchen Yona Grabo
Zeit: Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Ort: Ein grosses deutsches Modebad.

HIERAUF:

Der Hochzeitstag.

Schwank in 4 Akten von Wilhelm Wolters und Königsbrunn-Schau.

In Scene gesetzt von Herrn Adolf Hofmann.

PERSONEN.

Dr. Hans Schmidt, Rechtsanwalt Otto Ottbert
Marie, seine Frau Marie Reichardt
Dr. med. Hans Klemm, Kreisphysikus Vladimir Schamberg
Melanie, seine Frau Ada Merito
Fritz von Rauendorff, Referendar } bei Adolf Zimmermann
Müller, Bureauvorstand } Dr. Schmidt, Heinrich Habrich
Hermann, Schreiber Adele Sauer
Zierbalg, Weingutsbesitzer aus Meissen Gustav v. Seyffertitz
Else Mechels, Marien's Freundin Maria Eisenhut
Frau verw. Kommissionsrath Schmaltz, Marien's Mutter J. Claussen Koch
von Meichhold, } Chargirte des Corps „Frankonia“ Adolf Teleky
Becker, Eugen Hohenwarth
Erster } Jacques Lurian
Zweiter } Dienstmann, Emil Sievert
Dritter } Carl Frischer
Anna, Dienstmädchen Anna Sander

Ort der Handlung: Dresden. Zeit: Die Gegenwart.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRAD, - - - - - assee und Manager

Woche beginnend Montag, den 11. März 1901.

Donnerstag, den 14. März 1901,

Volksthümliche Vorstellung,

sowie Samstag, den 16. März, Matinee

(zu ermäßigten Preisen):

WILHELM TELL.

Schauspiel in 5 Akten von Friedrich von Schiller.

In Scene gesetzt von Herrn Adolf Hofmann.

PERSONEN.

Hermann Gessler, Landvogt.....	Franz Kleinschner
Werner, Freierr von Attinghausen.....	Sammy Heitzmann
Ulrich von Rudenz, sein Neffe.....	Vladimir Schamberg
Werner Straußbacher, {	Max Hänseler
Conrad Humm, { Landleute aus Schwyz	Eugen Hobenwarb
Itel Redlag, {	Julius Ascher
Rüsselman, der Pfarrer, {	Adolf Hofmann
Wilhelm Tell, { aus Uri.....	Heinrich Habrich
König, der Hirt, {	Carl Emmerich
Werni, der Jäger, {	Georg Baseit
Rundli, der Fischer.....	Hermann Korn
Arnold von Melchthal, {	Adolf Feleky
Conrad Baumgarten { aus Unterwalden.....	Adolf Zimmermann
Jenni, Fischerknabe	Jacques Horwitz
Gertrud, Straußbacher's Gattin	Gustav Fränkel
Hedwig, Tell's Gattin	Meia Hüniger
Bertha von Bruneck, eine reiche Erbin	Marie Belchardt
Armgard, {	Ada Merito
Mechthild, { Häuerinnen	Marie Kierschner
Elisbeth, {	Lina Hänseler
Walther, { Tell's Knaben	Frida Brandt
Wilhelm, {	Yona Grahn
Priesshardt.....	Gertrude Filscher
Leuthold	Wil y Frey
Redolph der Harras	Gustav von Seybert
Seppl	Otto Dittert
Süssli, der Flurschütze.....	Anna Santer
Erster Relier	Jacques Lurian
Zweiter Relier	Carl Frenner
	Engl. Schmitt

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK

HEINRICH CONRIED, - - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 18. März 1901.

Jeden Abend dieser Woche und Samstag Matinee,

(Matinee zu ermäßigten Preisen.)

Frauen von heute

Schwank in 3 Akten von Renno Jacobson.

In Scene gesetzt von Direktor Heinrich Conried.

PERSONEN.

Rechtsanwalt Martin Meier.....	Otto Ottbert
Eugenie, Dr. jur., seine Frau.....	Ada Merito
Mohnfeld, Bureauvorsteher } bei Rechtsan.....	Gustav v. Seyffertitz
Blasius, Schreiber } walt Meier	Georg Baselt
Harry Mollenthin.....	Adolf Zimmermann
Dr. med. Ellen Mollenthin, seine Frau	Hedwig Lange
Curt von Dobtherphul, Gutsbesitzer.....	Vladimir Schamberg
Lucie, seine Frau.....	Maria Eisenhut
Emanuel Sültzki.....	Max Hänseler
Hulda, seine Frau.....	Marie Reichardt
Franziska, Stubenmädchen } bei Meier.....	Frida Brandt
Friedrich, Diener.....	Carl Frischer
Toni.....	Gussie Fränkel
Robert, Obergkellner } bei Dressel.....	Jacques Horwitz
Franz, Kellner.....	Willy Frey

Ballgäste, Damen und Herren.

Ort der Handlung. Berlin.

im ersten und dritten Akt die Wohnung des Rechtsanwalt Meier,
im zweiten Akt Restaurant Dressel.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 1. April 1901.

Wednesday, den 3. April 1901 ;

Benefiz für Herrn Adolf Zimmermann,

und Debut von Frä. INES ZIEGLER,

Kabale und Liebe

Ein bürgerliches Trauerspiel in 5 Akten von
Friedrich von Schiller.

In Scene gesetzt von Direktor HEINRICH CONRIED.

PERSONEN.

Präsident von Walter.....Carl Emmerich
Ferdinand, sein Sohn.....ADOLF ZIMMERMANN
Holmarschall von Kalb.....Gustav von Seyffertitz
Lady Milford.....Hedwig Lange
Wurm, Haussekretär.....Semmy Herzmann
Miller, Stadtmusikant.....Max Hänseler
Dessen Frau.....Johanna Claussen-Koch
Luise, beider Tochter.....INES ZIEGLER
Sophie, Kammerjungfer der Lady.....Anna Sander
Ein Kammerdiener des Fürsten.....Adolf Teleky
Ein Diener des Fürsten.....Carl Frischer
Ein Diener der Lady Milford.....Jacques Lurian

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED,

Lessee and Manager

Wochs beginnend Montag, den 1. April 1901.

GOETHE'S

FAUST.

Erster Theil neben
an 2 Abenden.

In Scene gesetzt von Herrn Adolf Hofmann.

Freitag, den 3. April 1901:

Zweiter Abend,

Gretchen-Tragödie.

In 4 Akten von Göthe.

PERSONEN.

Mephistopheles.....	Franz Kierschner
Faust.....	Carl Emmerich
Margaretha.....	Ada Merito
Martha.....	Meta Bülger
Lieschen.....	Frida Brandt
Valentin.....	Adolph Zimmermann
Büser Geist.....	Marie Kierschner

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 16th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Sonntag, den 20. Oktober 1901:

Grosses Sacred-Concert.

Der Veilchenfresser

In 4 Abtheilungen von Gustav v. Moser.

Unter Mitwirkung der Damen

Hedwig Lange, Grete Kupfer, Hermine Warne,
Marie Kierschner, Frieda Brandt.

Sowie der Herren

Julius Ascher, Matthias Claudius, Jacques Horwitz,
Otto Ottbert, Otto Reimann, Gustav von Seyffertitz, Willy Frey,
Eugen Hohenwarth, Heinrich Oesfeld, Jacques Lurian,
Carl Frischer, Bruno Dehnicke, Emil Sievert.

Spielzeit 1901/02

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 21. Oktober 1901.

Diese Woche.

Dienstag, den 22. Oktober,

Zum ersten Male in Amerika,

sowie Mittwoch, den 23., Donnerstag, den 24. und Samstag, den
26. Oktober, Abends:

DOLLY

Lebensbild in 3 Akten von Henrick Christiernson.
Deutsch von Emil Jonas.

PERSONEN.

Graf Schotte.....	Gustav von Seyffertitz
Amalie, seine Gemahlin.....	Hermine Werna
Julie, deren Tochter.....	Käthe Brandt
von Ramm, Kammerjunker.....	Jacques Horwitz
Baron Delling, } Maler.....	Adolf Zimmermann
Richard Stolpe, }	Alexander Rottmann
DOLLY.....	HEDWIG VON OSTERMANN
	Vom Thalia Theater in Hamburg (als Debut)
Pahlen.....	Eugen Hohenwarth
Kinnander.....	Emil Sievert
Axell.....	Heinrich Habrich
Fernbom.....	Heinrich Oesfeld
Mallen.....	Matthias Claudius
Ringerson, Bildhauer.....	Vladimir Schamberg
Frau Nyberg.....	Meta Bilnger
Diener beim Grafen Schotte.....	Martin Zeriny
Klara Johansen, Modell.....	Gussie Fränkel
Anna, Dienstmädchen.....	Anna Sander

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - Lessee and Manager

Sonntag, den 27. Oktober 1901:

Grosses Sacred-Concert.

DIE EHRE.

In 4 Abtheilungen von Hermann Sudermann.

Unter Mitwirkung der Damen

Meta Bünger,	Hedwig Lange,	Hedwig v. Ostermann,
Agnes Bünger,	Marie Kierschner,	Lina Hänseler.

Sowie der Herren

Matthias Claudius,	Max Hänseler,	Franz Kierschner,
Otto Ottbert,	Otto Reimann,	Jacques Horwitz.
Heinrich Habrich,	Eugen Hohenwarth,	Jacques Lurian,
Carl Frischer,	Martin Zeriny.	

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 28. Oktober 1901.

Donnerstag, den 31. Oktober 1901

und Samstag, den 2. November, Matinee,

(ermäßigte Preise):

HEIMATH.

Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann.

PERSONEN.

Schwartze, Oberstlieutenant a. D.	Otto Reimann
Magda, } Kinder aus erster Ehe	Hedwig Lange
Marie, }	Käthe Brandt
Auguste, seine zweite Frau	Johanna Claussen-Koch
Franziska von Wendlowski	Meta Bünger
Max von Wendlowski, Lieutenant, ihr Neffe	Adolf Zimmermann
Helfterdingk, Pfarrer zu St. Marien	Alexander Rottmann
Doctor von Keller, Regierungsrath	Otto Ottbert
Prof. Beckmann, pensionirter Oberlehrer	Semmy Herzmann
von Klebs, Generalmajor a. D.	Heinrich Habrich
Frau von Klebs	Marie Kierschner
Frau Landgerichtsdirektor Elbrich	Lina Hänseler
Therese, Dienstmädchen bei Schwartze	Frida Brandt

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 16th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - - Leasee and Manager

Sonntag, den 3. November 1901:

Grosses Sacred-Concert.

Der Hüttenbesitzer

In 4 Abtheilungen von Georges Ohnet.

Unter Mitwirkung der Damen

Käthe Brandt,	Hedwig Lange,	Hermine Warn,
Grete Kupfer,	Agnes Bünge,	Lina Hänseler.

Sowie der Herren

Matthias Claudius,	Max Hänseler,	Alexander Rottmann,
Adolf Zimmermann,	Jacques Horwitz,	Willy Frey,
Semmy Herzmann,	Heinrich Habrich,	Wilhelm Kupfer,
Jacques Lurian,	Heinrich Oesfeld,	Carl Frischer,
Bruno Dehnicke,	Emil Sievert.	

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 4. November 1901.

Mittwoch, den 6. November 1901,

Zum ersten Male,

sowie Donnerstag, den 7., Freitag, den 8., Abends, und
Samstag, den 9., Matinee (Matinee zu ermäßigten Preisen):

Johannisfeuer.

Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann.

PERSONEN.

Vogelreuter, Gutsbesitzer.....	Otto Reimann
Seine Frau.....	Meta Blünger
Trude, beider Tochter.....	Hedwig von Ostermann
Georg v. Hartwig, Baumeister, Vogelreuter's Nefte..	Otto Ottbert
Marikke, genannt „Heinchen“, Pflege Tochter im Vogelreuter'schen Hause.....	Hedwig Lange
Die Wesskalnene.....	Hermine Warna
Haffke, Hilfsprediger.....	Adolf Zimmermann
Plötz, Inspektor.....	Heinrich Habrich
Die Mamsell.....	Lina Hänseler
Eine Dienstmagd.....	Anna Sander

Ort der Handlung: Das in Preussisch-Littauen gelegene
Gut Vogelreuter's.

Zeit: Ende der achtziger Jahre.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 11. November 1901.

Dienstag, den 12., Mittwoch, den 13., Freitag, den 15. und Samstag,
den 16. November, Abends:

Zum ersten Male in Amerika,

Die Dritte Escadron.

Schwaik in 3 Akten von Bernhard Buchbinder.

PERSONEN.

Von Schneller, Oberst.	Franz Kierschner
Cábor von Vértessy, Rittmeister	Gustav von Seyffertitz
Josef Edler, Oberlieutenant	Adolf Zimmermann
Dr. Karl Huber,	Matthias Claudius
Nicki von Plenyi, } Lieutenants	Eugen Hohenwarth
Bela von Stanvi, }	Vladimir Schamberg
Schwart, Corporal	Wilhelm Kupfer
Falbitzki, Gefreiter	Martin Zeriny
Karfeld, Einjähriger	Emil Sievert
Golden, Rekrut	Heinrich Oestfeld
Julie v. Vértessy, Tochter des Rittmeisters	Hedwig v. Ostermann
Gottlieb Freilich, Privatier	Villy Frey
Bertha, seine Frau	Meta Bänger
Helene, beider Tochter	Frida Brandt
Rosa Blank, Wittwe	Agnes Bänger
Feldeck, Geldverleiher	Julius Ascher
Fanny, Köchin	Gussie Fränkel
Ein Hornist	Carl Berger
Ein Kellner	Jacques Lurian
Ein Dienstmann	Bruno Dehnicke

Offiziere, Husaren, etc., etc.

Der erste Akt: spielt in der Offizierskaserne der Reiterkaserne.

Der zweite Akt 4 Monate später in der Wohnung Huber's

Der dritte Akt 3 Tage nach dem zweiten im Hofe der Reiterkaserne.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 16th STREET, NEW YORK.

HEINRICH COURIED,

Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 25. November 1901.

Sonntag, den 30. November, Matinee und Abend,
sowie jeden Abend und Sonntag Matinee nächster Woche:

Flachsmann als Erzieher

Lustspiel in 3 Akten von Otto Ernst.

PERSONEN.

Jürgen Hinrich Flachsmann, Oberlehrer an einer Knaben-Volks-	schule.....	Franz Kierschner
Jan Fleming,	} Lehrer	Adolf Zimmermann
Bernhard Vogelsang,		Otto Outbert
Carstens Diercks,		Otto Reimann
Emil Weidenbaum,		Jacques Horwitz
Claus Riemann,		Vladimir Schamberg
Franz Römer,	} Lehrerinnen der	Eugen Hohenwarth
Betty Sturhahn,		Meta Bünger
Gisa Holm,	} Elementarklassen.....	Hedwig von Ostermann
Regendank, Schuldiener bei Flachsmann.....		Willy Frey
Klath, Schuldiener der benachbarten Mädchenschule.....		Jacques Lurlan
Schulinspektor Brösecke.....		Heinrich Habrich
Professor Dr. Prell, Regierungs-Schulrath.....		Max Hänseler
Frau Börmann.....		Marie Kierschner
Max, ihr Sohn.....		Gertrude Frischer
Brockmann.....		Semmy Herzmann
Frau Biesendahl.....		Lina Hänseler
Alfred, ihr Sohn,	} Schüler Fleming's	Ida Frey
Robert Pfeiffer,		Toni Berthold
Carl Jensen, Schüler Vogelsang's.....		George Bünger

Ort der Handlung: Eine kleine Provinzstadt. Zeit: Die Gegenwart.
Zwischen den Aufzügen liegen Zeiträume von je 14 Tagen.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 16th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - Lessee and Manager

Sonntag, den 8. Dezember 1901:

Grosses Sacred-Concert.

NORRA

oder

EIN PUPPENHEIM.

In 3 Abtheilungen von Henrick Ibsen.

Unter Mitwirkung der Damen

Hedwig Lange, Marie Kierschner, Lina Hänseler,
Martha Levermann,

Sowie der Herren

Otto Ottbert, Otto Reimann, Vladimir Schamberg,
Bruno Dehnicke, kleiner Frischer, kleine Düring,
kleiner Düring.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 16th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 9. Dezember 1901.

- Dienstag, den 10. Dezember 1901,
sowie Donnerstag, den 12. und Samstag, den 14. Dezember, Abends:
Nur 3 Vorstellungen,

Die Bluthochzeit.

Trauerspiel in 4 Aufzügen von Albert Lindner.

PERSONEN.

Katharina von Medici.....	Hermine Werna
König Karl IX.....	Director Heinrich Conried
Heinrich, König von Navara und Bearn.....	Alexander Rottmann
Heinrich von Anjou.....	Matthias Claudius
Franz von Alençon.....	Eugen Hohenwarth
Heinrich von Guise.....	Adolf Zimmermann
Der Kardinal von Lothringen.....	Semmy Herzmann
Coligni.....	Otto Reimann
Herr von Rioux.....	Heinrich Habrich
Poltrou.....	Jacques Horwitz
Der Magnus.....	Wilhelm Knöfer
Ein Mönch.....	Bruno Dehnicke
Tavannes.....	Martin Zeriny
Gondi-Rez, Marschall.....	Jacques Lurian
Prinz Condé.....	Carl Frischer
Graf Telligni.....	Emil Sievert
Margarethe von Valois.....	Käthe Brandt
Die Marquise von Fontanges.....	Agnes Bünger
Ein Reichskanzler.....	Heinrich Oesfeld

Ort der Handlung: Im Louvre zu Paris.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 16th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 23. Dezember 1901.

Mittwoch, (Weihnachtstag) den 25. Dezember 1901:

Der Heirathsmarkt.

Schwank in 3 Akten von Georg Okonkowski.

PERSONEN.

von Grolmann, Gutsbesitzer.....	Max Hänseler
Adelaide,	Marie Reichardt
Bertha,	Frida Brandt
Cäcilie, } seine Töchter	Hedwig von Ostermann
Daniela,	Käthe Brandt
Elly,	Grete Kupfer
Fräulein von Göschwitz	Hermine Warne
Rittmeister von Wendlandt	Otto Ottbert
Lieutenant von Schmidt.....	Matthias Claudius
Bogumil Stanizza, Schriftsteller.....	Adolf Zimmermann
Ferdinand Staps, Oekonom.	Vladimir Schamberg
Guido Oelmüller, Referendar.....	Jacques Horwitz
Friedrich, Diener bei Grolmann.....	Gustav von Seyffertitz
Jette, Wirthschafterin daselbst	Gussie Fränkel

Ort der Handlung: Ein Gut in der Nähe einer kleinen

Garnisonstadt. Zeit: Gegenwart.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 16th STREET, NEW YORK.

HENRICH CONRIED, - - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 30. Dezember 1901.

Montag, den 30. Dezember 1901,
sowie Dienstag, den 31., Sylvester-Fester, und jeden Abend
dieser Woche, auch Samstag Matinee:

Zum ersten Male in Amerika,

Ein glückliches Paar.

Lustspiel in 3 Akten von Hermann Faber.

PERSONEN.

Julius Helm.....	Max Hänseler
Therese, seine Frau.....	Marie Kierschner
Hilde, } deren Töchter.....	Käthe Brandt
Hedwig, }	Grete Kupfer
Frau Römer, Mutter der Frau Helm..	Meta Bünger
Dr. Emil Wendelin.....	Otto Ottbert
Fräulein Reichardt, dessen Tante.....	Hermine Werna
Dr. Otto Lamprecht.....	Adolf Zimmermann
Emmi Neumann.....	Marie Reichardt
Paula Wernicke.....	Frida Brandt
Toni Schill.....	Gussie Fränkel
Olga Roth.....	Anna Sander
Martin, im Dienste Helm's.....	Jacques Lurian
Anna, im Dienste Frä. Reichardt's.....	Elita Perma

Ort der Handlung: Eine mittelgrosse Provinzstadt.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 6. Januar 1902.

Mittwoch, den 8. und Donnerstag, den 9. Januar 1902:

Die Kollegin.

Schauspiel in 4 Akten von Hermann Katsch.

PERSONEN.

Professor Hagemeister.....	Franz Kierschner
Emilie, seine Frau.....	Hermine Waria
Marianne, seine Tochter erster Ehe.....	Hedwig Lange
Hilda, seine Tochter zweiter Ehe.....	Grete Kupfer
Dr. Hagemeister, Bruder des Professors.....	Otto Reimann
Dr. Westphal, Assistent am physiologischen Institut.....	Alex. R. Timmann
Krüger, cand. rer. nat.....	Otto Ottbert
Späth, cand. rer. nat.....	Vladimir Schamberg
Niggel, cand. rer. nat.....	Heinrich Habrich
Fräulein Altmann, cand. rer. nat.....	Maria Reichardt
Dr. Brunner, einjährig-freiwilliger Arzt.....	Martinas Claudius
Riege, die er am physiologischen Institut.....	Willy Frey
Frau Geheimrath Kolben.....	Maria Blücher
Günther, ihr Sohn.....	Eugen Hosenauer
Neufort, Geh. Regierungsrath, Beamter für das Unterrichts- wesen.....	Max Hänseler
Ein Studien-Deputierter.....	Heinrich Oeser
Ein Dienstmädchen.....	Carl Fischer
Ein Dienstmädchen.....	Theresa Dörner
Ein Dienstmädchen.....	Theresa Dörner

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 13. Januar 1902.

Freitag, den 17. Januar 1902 :

Zum Benefiz für Herrn Alexander Rottmann

Uriel Acosta.

Trauerspiel in 5 Aufzügen von Karl Gutzkow.

PERSONEN.

Manasse Vanderstraaten, ein reicher Herrscherr in	
Amsterdam.....	Max Hänseler
Judith, seine Tochter.....	Hedwig v. Östermann
Ben Jochai, ihr Verlobter.....	Vladimir Schamberg
De Silva, Arzt, ihr Oheim.....	Franz Kierschner
Rabbi Ben Akiba.....	Semmy Herzmann
Uriel Acosta.....	Alexander Rottmann
Esther, seine Mutter.....	Meta Blünger
Ruben, { seine Brüder.....	Eugen Hohenwarth
Joel, {	Heinrich Oesfeld
Baruch Spinoza, ein Knabe.....	Grete Kupfer
De Santos, {	Heinrich Habrich
Van der Embden, { Rabbiner.....	Willy Frey
Ein Tempeldiener.....	Carl Frischer
Simon, Diener Manasse's.....	Jacques Lurian
de Silva's Diener.....	Bruno Dehnicke

Tempeldiener, Gäste, Volk.

Ort der Handlung: In und bei Amsterdam. Zeit: 1640.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 27. Januar 1902.

Mittwoch, den 29. Januar 1902,

Benefiz für Frä. Hedwig v. Oftermann,
und jeden folgenden Abend auch Samstag Matinee:

HOPPLA! Vater sieht's ja nicht (Die Dame von Maxime.)

Schwank in 3 Akten von Georges Feydeau. Deutsch von Benno Jacobson.

PERSONEN.

Herzogin von Valmonté.....	Hermine Werna
Herzog Guy, ihr Sohn.....	Matthias Claudius
General Petypon du Gréle.....	Max Hänseler
Cleopâtre, seine Nichte.....	Grete Kupfer
Dr. Petypon.....	Gustav von Seyffertitz
Gabriele, dessen Frau.....	Meta Bünger
Dr. Monticourt.....	Jacques Horwitz
Crévette, Excentric-Tänzerin.....	Hedwig von Ostermann
Vidauban.....	Vladimir Schamberg
Madame Vidauban.....	Marie Reichardt
Madame Cloux.....	Frida Brandt
Madame Hautgoul.....	Marie Kierschner
Madame Pouant.....	Gussie Fränkel
Madame Virette.....	Anna Sander
Schulmeister Chantreau.....	Willy Kupfer
Souvarel, Unterpräfekt.....	Eugen Hohenwirth
Madame Souvarel, dessen Frau.....	Martha Levermann
Coignan.....	Adolf Zimmermann
Marollière.....	Heinrich Oestfeld
Vallia.....	Julius Ascher
Journol.....	Jacques Lurian
Madame Journol.....	Lina Hänseler
Chamerot.....	Heinrich Habrich

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 10. März 1902.

Freitag, den 14. März 1902:

Iphigenie auf Tauris.

Schauspiel in 5 Aufzügen von Wolfgang von Goethe.

PERSONEN.

Iphigenie.....	Hedwig Lange
Thoas, König der Taurier.....	Franz Kierschner
Orest.....	Alexander Rottmann
Pylades.....	Eugen Hohenwarth
Arkas.....	Vladimir Schamberg

Schauplatz: Hain vor Dianen's Tempel.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH COARIED, - - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 17. März 1902.

Jeden Abend dieser und nächster Woche und Samstag Matinee

(Matinee zu ermäßigten Preisen).

ausgenommen Dienstag, den 25. März:

Der Schlafwagen - Controlleur

Schwank in 3 Akten von Alexander Bisson.

(Deutsch von Bolten-Bäckers.)

PERSONEN.

Georges Godefroid.....	Gustav von Seyffertitz
Lucienne, seine Frau.....	Hedwig von Ostermann
Montepin.....	Max Hänseler
Aurora, seine Frau.....	Meta Bünger
Allred Godefroid.....	Jacques Horwitz
Raoul de Saint Abedad.....	Heinrich Oesfeld
Angele.....	Frida Brandt
Labordave.....	Heinrich Habrich
Charbonneau.....	Willy Frey
Madame Charbonneau.....	Hermine Werna
Rosine, ihre Tochter.....	Grete Kupfer
Julie, Dienstmädchen.....	Gussie Fränkel
Francoise, Köchin.....	Anna Sander
Der Phonograph.....	Emil Sievert

Die Handlung spielt in den beiden ersten Akten in Auteuil bei
Paris, im House der Montepins, im dritten Akt in Nangis,
im Hause der Familie Charbonneau.

Irving Place Theater.

Deutsches Theater.

IRVING PLACE and 15th STREET, NEW YORK.

HEINRICH CONRIED, - - - Lessee and Manager

Woche beginnend Montag, den 14. Dezember 1903.

Sonntag, den 19. Dezember 1903, Matinee und Abend,
sowie jeden Abend nächster Woche:

MONNA VANNA.

Schauspiel in 3 Akten von MAURICE MAETERLINGK.

PERSONEN.

Guido Colonna, Kommandant der Besatzung von Pisa. Jul. Kobler
Marco Colonna, sein Vater..... Franz Kierschner
Giovanna (Monna Vanna), seine Gemahlin..... Bertha Rocco
Prinzivalli, Feldhauptmann im Solde von Florenz. Alex. Rottmann
Trivulzio, Kommissar der Republik Florenz..... Julius Haller
Borso, } Guido's Lieutenants Hermann Gerold
Torello, } Eugen Hohenwart
Vedio, Prinzivalli's Sekretär..... Otto Meyer

Edelleute, Soldaten, Bauern, Männer u. Weiber aus dem Volke, etc.

Das Stück spielt in Pisa und im Feldlager Prinzivalli's
am Ende des 15. Jahrhunderts.

Spielzeit 1903/04

Literaturverzeichnis

- J. Andressohn, Die literarische Geschichte des Milwaukeeer Deutschen Bühnenwesens, 1850-1911, in: German-American Annals, Bd. 10, Nos. 1-4, New Series, Philadelphia 1912
- A. Antoine, Meine Erinnerungen an das Théâtre-Libre, übers. von E. Henschel, Berlin 1960 (Originalausg.: Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre, Paris 1928)
- B. Atkinson, Broadway, New York 1956
- L. Baker, The German Drama in English on the New York Stage up to 1830, in: Americana Germanica, No. 31, Philadelphia 1917
- P. Bauland, The Hooded Eagle: Modern German Drama on the New York Stage, Syracuse, N.Y., 1968
- H. Beecher-Stowe, Onkel Toms Hütte, hrsg. von W. Herzfelde, dt. Berlin 1977
- M. Beer, Geschichte des Sozialismus in England, Stuttg. 1913
- L. Beman, Selected Articles on Censorship of the Theater and Moving Pictures, New York 1931, Nachdr. 1971
- H. Bergholz, Die Neugestaltung des modernen englischen Theaters, 1870-1930, Berlin 1933
- O. Bierbaum, 25 Jahre Münchener Hoftheatergeschichte, München 1892

- W. Binder, Europäisches Drama und amerikanische Kritik: Skandinavische, deutschsprachige und russische Dramatiker in der nordamerikanischen Kritik, 1890-1914, Nürnberg 1974
- H. Braulich, Die Volksbühne, Berlin 1976
- T. Brown, A History of the New York Stage, 1732-1901, 3 Bde., New York 1903, Nachdr. 1964
- E. Bruncken, German Political Refugees, 1815-60, in: Deutsch-Amerikanische Geschichtsblätter IV, o.O. 1904
- P. Busse, Geschichte des Gärtnerplatztheaters in München, München 1924
- F. Chandler, Aspects of Modern Drama, New York 1914
- B. Clark, The Continental Drama of To-Day, New York 1914
- O. Coad, William Dunlap: A Study of his Life and Works and of his Place in Contemporary Culture, New York 1962
- R. Cronau, Drei Jahrhunderte deutschen Lebens in Amerika, Berlin 1909, Nachdr. 1924
- H. Dahms, Die Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika, München 1953
- J. Daly, The Life of Augustin Daly, New York 1917
- Dramatic Compositions Copyrighted in the United States 1870-1916, 2 Bde., Washington 1918
- W. Dunlap, A History of the American Theatre, New York 1832, Nachdr. 1963

- B. Duncan, The St. James's Theatre, London 1964
- D. Ewen, History of Popular Music, New York 1961
- R. Falk, The Literary Criticism of the Genteel Decades 1870-1900, in: The Development of American Literary Criticism, hrsg. von F. Stovall, Chapel Hill, N.C., 1955
- H. Faulkner, Geschichte der amerikanischen Wirtschaft, übers. von W. Schwerdtfeger, Düsseldorf 1957 (Originalausg.: American Economic History, New York 1924)
- A. Faust, Das Deutschtum in den Vereinigten Staaten in seiner Bedeutung für die amerikanische Kultur, dt. Leipzig 1912 (Originalausg.: The German Element in the United States, 2 Bde., Boston 1909)
- M. Felheim, The Theater of Augustin Daly, Cambr., Mass., 1956
- R. Findlater, Banned! A Review of Theatrical Censorship in Britain, London 1967
- F. Fowell/F. Palmer, Censorship in England, London 1913, Nachdr. 1969
- H. Franzelin, Die Geschichte der Münchner Vorstadttheater und das Kgl. Theater am Isartor, München 1922
- P. Fröhlich, Das nicht-kommerzielle amerikanische Theater, Rheinfelden 1974
- E. Fuhrich-Leisler/G. Prossnitz, Max Reinhardt in Amerika, Salzburg 1976

- L. Fulda, Amerikanische Eindrücke, Stuttg. 1914
- H. Furer, NEW YORK: A Chronological and Documentary History, 1524-1970, New York 1974
- E. Gagey, Revolution in American Drama, New York 1948
- U. Gatzke, Das amerikanische Musical. Vorgeschichte und Wesenszüge eines kulturellen Phänomens, München 1969
- A. und B. Gelb, O'Neill, New York 1960
- R. Glanz, Jews in Relation to the Cultural Milieu of the Germans in America up to the Eighteen Eighties, New York 1947
- M. Gordon, Assimilation in American Life, New York 1964
- O. Handlin, The Uprooted, London 1953
- M. Hansen, The Revolutions of 1848 and German Emigration, in: Journal of Economic and Business History, Bd. 2, New York 1964
- N. Hapgood, The Stage in America, 1897-1900, New York 1901
- E. Helm, Vom Wesen des amerikanischen Musicals, in: Theater und Drama in Amerika, hrsg. von E. Lohner/R. Haas, München 1978
- M. Henderson, The City and the Theatre, Clifton, N.J., 1973
- B. Hewitt, Theatre U.S.A., 1668-1957, New York 1959
- L. Hudson, The English Stage, 1850-1950, London 1951

- E. Hutchinson, *Immigrants and Their Children, 1850-1950*, New York 1956
- A. Hyman, *The Gaiety Years*, London 1975
- J. Jefferson, *The Autobiography of Joseph Jefferson*, New York 1899
- S. Joseph, *Jewish Immigration to the United States*, New York 1914
- A. Kazin, *Der amerikanische Roman*, dt. New York 1942
(Originalausg.: *On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York 1942)
- V. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, München 1980
- H. Knudsen, *Deutsche Theatergeschichte*, Stuttg. 1959
- H. Laube, *Das Burgtheater*, Wien 1868
- A. Laufe, *The Wicked Stage, A History of Theater Censorship and Harassment in the United States*, New York 1978
- O. Lessing, *Masters of Modern German Literature*, New York 1912
- F. Leuchs, *The Early German Theatre in New York, 1840-1872*, New York 1928, Nachdr. 1966
- E. Lewis, *Stages: The Fifty-Year Childhood of the American Theatre*, Englewood Cliffs, N.J., 1969
- D. Lifson, *The Yiddish Theatre in America*, New York 1965
- *The Yiddish Theatre*, in: G. Freedley/J. Reeves, *A History of the Theatre*, New York 1968

- O. Lohr, Das New Yorker Deutschtum der Vergangenheit, in:
Das deutsche Element der Stadt New York, hrsg. von O.
Spengler, New York 1913
- R. Mander/J. Mitchenson, The Theatres of London, London 1961,
Nachdr. 1975
- B. Mantle/G. Sherwood (Hrsg.), The Best Plays of 1899-1909;
and The Year Book of the Drama in America, New York 1944
- The Best Plays of 1909-1919; and The Year Book of the
Drama in America, New York 1945
- P. Marschalck, Deutsche Überseewanderung im 19. Jahrhundert:
Ein Beitrag zur soziologischen Theorie der Bevölkerung,
Stuttg. 1973
- J. Martin, Harvest of Change: American Literature 1865-1914,
Englewood Cliffs, N.J., 1967
- H. Mawson, The German Theatre in New York, in: The Theatre,
Bd. 2, New York 1902
- W. Meserve, An Outline History of American Drama, Totowa, N.J.,
1965
- T. Moore, The Economics of the American Theatre, Durham, N.C.,
1968
- M. Moses, The Life of Heinrich Conried, New York 1916, Nachdr.
1977
- W. Müller, Das deutsch-amerikanische Theater, in: Amerika,
hrsg. von A. Tenner, Berlin und New York ²1886
- G. Odell, Annals of the New York Stage, 15 Bde., New York
1927-49

- G. Oexle, Generalintendant Karl von Perfall, München 1954
- J. Parker, Long Runs on the London Stage, London o.J.
- S. Pflicht, Musical-Führer, München 1980
- J. Poggi, Theater in America: The Impact of Economic Forces, 1870-1967, Ithaca, N.Y., 1968
- R. Prölss, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862, Dresden 1878
- M. Rischin, The Promised City: New York's Jews, 1870-1914, Cambr., Mass., 1962
- F. Ritter, Music in America, New York 1883
- G. Rowell, The Victorian Theatre, London/New York/Toronto 1956
- C. Ruge, Die New Yorker Theatersaison 1904/05, in: Bühne und Welt VII (1904-1905), 2. Halbjahrsbd.
- G. Schley, Die Freie Bühne in Berlin, Berlin 1967
- O. Schmieder, Geogr. Handbücher, Die Neue Welt, Teil 2, Nordamerika, hrsg. von H. Lautensach, München 1963
- F. Schulze, 100 Jahre Leipziger Stadttheater, Leipzig 1917
- H. Selo, "Freie Volksbühne" in Berlin, Erlangen 1930
- G. B. Shaw, The Quintessence of Ibsenism, London 1913
- J. Shipley, Guide to Great Plays, Washington 1956

- C. Smith, Musical Comedy in America, New York 1961
- E. Stahl, Das Mannheimer Nationaltheater, Mannheim 1929
- R. Stamm, Geschichte des englischen Theaters, Bern 1951
- The Statistics of the Population of the United States, Tenth Census, 1880, Washington 1883
- The Statistics of the Population of the United States, Eleventh Census, 1890, Washington 1895
- The Statistics of the Population of the United States, Twelfth Census, 1900, Washington 1901
- The Statistics of the Population of the United States, General Report and Analysis, Thirteenth Census, 1910, Washington 1913
- J. Stokes, Resistible Theatres. Enterprise and Experiment in the late 19th Century, London 1972
- H. Taubman, The Making of the American Theatre, New York 1967
- E. Tcherikower (Hrsg.), Geshikhte fun di idishe arbeter bewegung in di feraynikte shtatn, I, New York 1943-45
- A. Toffler, The Cultural Consumer: A Study of Art and Affluence in America, New York 1964
- U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1970, Part 1, Series C 88-114, Washington 1975
- A. Vagts, Deutsch-Amerikanische Rückwanderung, Heidelberg 1960

- L. Viereck, Zwei Jahrhunderte Deutschen Unterrichts in den Vereinigten Staaten, Braunschweig 1903
- I. Wankmüller, Das Münchner Nationaltheater, München 1958
- A. v. Weilen, Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung, Wien 1906, in: Die Theater Wiens, Bd. 2, Hb. 2, Teil 2
- F. Wemyss, Wemyss' Chronology of the American Stage, 1752 to 1852, New York 1968
- D. Wilmeth, The American Stage to World War I, Detroit 1978
- W. Winter, The Wallet of Time, 2 Bde., New York 1913
- C. Wittke, Refugees of Revolution: The German Forty-Eighters in America, Philadelphia 1952
- The Irish in America, Baton Rouge, La., 1956
 - The German-Language Press in America, Louisville, Ky., 1957
- W. Young, Famous American Playhouses, 2 Bde., in: Documents of American Theater History, Chicago 1973
- E. Zeydel, The German Theater in New York City, with Special Consideration of the Years 1878-1914, in: Jahrbuch der Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois, Bd. 15, 1915
- A. Zucker, The Forty-Eighters, New York 1950

Zeitschriften und Zeitungen

Arena, 1907

Critic, 1895 ff.

Daily Graphic, 1881

Daily Picayune, 1881

Daily Telegraph, 1891

Dial, 1898

Evening Express, 1880 f.

Evening Post, 1881 ff.

Harper's Weekly, 1916

Libanon, 1877

Literary World, 1896

Nation, 1900

Neues Wiener Journal, 1909

New Republic, 1916 ff.

New York Dramatic Mirror, 1889 ff.

New York Herald, 1866 ff.

New Yorker Staatszeitung, 1842 ff.

New York Sunday Times, 1905

New York Times, 1880 ff.

New York Tribune, 1880 ff.

Outlook, 1913

Pall Mall Gazette, 1891

Sporting and Dramatic News, 1891

Truth, 1891

University of Pennsylvania Bulletin, 1900

Yale News, 1904

Lebenslauf

Ich, Felicitas Winckelmann, wurde am 3.12.1935 als Tochter von Paul Winckelmann und seiner Ehefrau Elfriede (geb. Koslowski) in Berlin geboren.

Nach Kriegsende siedelten wir nach Frankfurt M. über, wo ich im März 1956 an der Schiller-Schule meine Reifeprüfung ablegte. Danach erhielt ich in Wiesbaden eine mehrjährige Ausbildung als Schauspielerin. Nach bestandener Abschlußprüfung vor dem Deutschen Bühnenverein in Frankfurt M. folgten feste Engagements an verschiedenen Bühnen der Bundesrepublik und der deutschsprachigen Schweiz sowie Tourneetheater.

Im Wintersemester 1974/75 begann ich mein Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Ich belegte die Fächer Theaterwissenschaft, Amerikanistik und Sprechkunde/Psycholinguistik. Ich besuchte die Lehrveranstaltungen u.a. von Prof. Dr. K. Lazarowicz, Prof. Dr. P. Bauland, Prof. Dr. E. Burmeister, Dr. W. Passow, Dr. L. Prütting, Dr. R. Parchwitz, Dr. H. Schälzky; Prof. Dr. F. G. Friedmann, Prof. Dr. G. Raitzel, Dr. H. Keil; Prof. Dr. G. Kegel, Dr. G. Schmid.

Mit den genannten Fächern beschloß ich im Juli 1981 mein Universitätsstudium durch die Promotion an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München.

Ich besitze die deutsche Staatsangehörigkeit.

